

... and Words on Music
O Texto Transcrito como Base para a Composição Musical

João Diogo Cristóvão Ricardo

**Trabalho de Projeto
de Mestrado em Artes Musicais**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Agosto de 2019

Relatório de projeto artístico apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Pereira Jorge.

*A todos os familiares, amigos, conhecidos e estranhos
que de alguma forma fizeram parte
de todo este caminho.*

Agradeço aos professores:

Isabel Pires,

Luís Soldado,

Manuel Pedro Ferreira,

Paulo Ferreira de Castro,

Vincent Debut,

e ao meu orientador Rui Pereira Jorge.

... and Words on Music

O Texto Transcrito como Base para a Composição Musical

João Diogo Cristóvão Ricardo

Resumo

Este relatório de projeto artístico tem como base a sistematização de uma metodologia de composição que testa uma possível associação entre componentes textuais e elementos musicais. Poderá ser encarada como uma transcrição de características textuais para parâmetros musicais, de forma a que a literatura continue a ser um dos impulsos principais na criação musical, mas diferente de géneros e métodos de composição ligados à literatura pelo uso da palavra cantada ou declamada, ou na literatura como inspiração que se pressupõe em reportório programático. Para isso foi desenvolvido um processo de transcrição em que o texto é tratado como dados em bruto – consoante os caracteres individuais e combinações entre letras, em sílabas, palavras ou frases – resultando em sequências numéricas e alturas de notas, e usadas na construção de motivos, acordes, estruturas, etc.; destas transcrições resultam séries de notas musicais, com alturas e durações específicas, que são tratadas como o material musical disponível para o compositor.

Não se trata de uma transcrição ou codificação direta de texto em música, mas sim de explorar como estes processos criptográficos podem ser aplicados artística e criativamente. Todas as peças foram conseguidas a partir da aplicação do método acima descrito de transcrições textuais, trabalhadas e metamorfoseadas em diferentes formatos e resultados criativos. Tudo isto culmina num *portfolio* de peças musicais, para além de exemplos audiovisuais.

Apresentam-se pontos de partida e fundamentos relativos ao desenvolvimento e aplicação deste auxiliar de composição, bem como experiências, rascunhos, e uma análise retrospectiva do que foi feito e das possibilidades futuras.

Palavras-chave: música, texto, composição, criptografia, processo criativo.

... and Words on Music

Transcribed Text as Basis for Musical Composition

João Diogo Cristóvão Ricardo

Abstract

This artistic project study has its foundation in the systematization of a composition methodology that tests a possible association between textual components and musical elements. It might be seen as a transcription of textual characteristics to musical parameters, in which literature still remains one of the main impulses for the musical creation, but astray from genders and methods tied to literature by spoken or sang word, or literature as the inspiration present in programmatic repertoire. To this end it was developed a transposition process in which text is treated as raw data – according to individual characters and combinations between letters, syllables, words or sentences – resulting in numeric sequences and pitches, and used in the construction of motifs, chords, structures, etc.; from these transpositions results series of musical notes, with specific pitches and durations, that are treated as the musical material available to the composer.

It's not about a direct transposition or codification of text in music, but rather exploring how these cryptographic processes can be applied artistically and creatively. All pieces were achieved by the application of the method described above, crafted and metamorphosed in different formats and creative results. All this culminates in a portfolio of musical works, as well as audiovisual examples.

Starting points and fundamentals regarding the development and application of this compositional aid are presented, as well as experiences, drafts, and a retrospective analysis of what's been done and of future possibilities.

Keywords: music, text, composition, cryptography, creative process.

Índice

INTRODUÇÃO.....	1
1. ESTADO DA ARTE	5
1.1. A LITERATURA COMO MÚSICA.....	7
1.2. O ALFABETO COMO MÚSICA	10
1.3. O TEXTO COMO MÚSICA	18
1.4. NOTAS FINAIS SOBRE O ESTADO DA ARTE	23
2. PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO SISTEMATIZADOS	25
2.1. O SISTEMA E OS PRIMEIROS TESTES	25
2.2. O SISTEMA E OS SEGUNDOS TESTES	30
2.3. NOTAS FINAIS SOBRE OS PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO SISTEMATIZADOS.....	33
3. VARIAÇÕES SOBRE TEXTOS TRANSCRITOS	37
3.1. POEMAS PARA PIANO	38
3.1.1. OUTRO NOME PARA A SOLIDÃO.....	38
3.1.2. IMPÉRIO/VIOLENCIA	41
3.2. DÍPTICO MALDITO	44
3.2.1. DENTES PODRES EM PARIS	45
3.2.2. NOTE FROM UNDERGROUND	48
3.3. BAR AL BERTO	52
3.4. NAUFRÁGIO	56
3.4.1. VÍDEO PARA NAUFRÁGIO	61
3.5. REDONDO PALPÁVEL	64
3.5.1. VÍDEO PARA REDONDO PALPÁVEL.....	70
3.6. INSTANTES DE SILÊNCIO	72
3.7. NOTAS FINAIS SOBRE AS VARIAÇÕES SOBRE TEXTOS TRANSCRITOS.....	81
CONCLUSÃO.....	83

BIBLIOGRAFIA	89
<i>WEBGRAFIA</i>	93
LISTA DE FIGURAS	97
CONTEÚDOS CD	101
ANEXOS	103

Introdução

Este trabalho, inserido no âmbito do curso de mestrado em Artes Musicais, consiste na elaboração e desenvolvimento de um projeto artístico com relatório, fundado na criação de um pequeno *portfolio* de peças criadas a partir de uma transcrição textual para música, seguindo e inspirando-se direta ou indiretamente em disciplinas e trabalhos nos campos da composição, criptografia, sonorização, etc. Todo o projeto é o germinar de um pensamento desenvolvido nos últimos seis meses, aproximadamente de Novembro de 2018 a Abril de 2019, movido por uma paixão pela composição e pela literatura.

O que pretendo é apresentar os resultados musicais obtidos através da criação e desenvolvimento de uma ferramenta de composição – inspirada por modelos e metodologias já existentes, aplicadas e desenvolvidas ao longo da história da música – que tem como base teórica e prática a transcrição de texto para parâmetros intrínsecos ao universo musical, com o objetivo de serem aplicados em momentos e trechos musicais, que vão ser usados como base para a criação deste conjunto de peças. A partir das transcrições dos textos foi desenvolvido um processo, constituído por um leque estrito de opções que serviram não só como ponto de partida ao compositor, mas também como estruturas ou formatações a nível temporal e frequencial, baseadas ou influenciadas em parte por modelos de composição dodecafônicos, seriais, aleatórios, estocásticos, entre outros. Essas transcrições musicais são tratadas como base para a criação de um conjunto de peças diversas, explorando e metamorfoseando esses objetos sonoros; alguns mais próximos de uma codificação quase direta do texto, outros mais como o resultado de manipulações, inversões ou transformações dos mesmos.

Para além do interesse pelos temas que serão abordados, será minha preocupação tratar de refletir sobre certas questões consideradas de interesse musicológico e importância a nível teórico e prático, que a meu ver se enquadram no âmbito temático deste projeto: considerando todos os exemplos apresentados de obras inspiradas ou baseadas em literatura, haverá algum novo caminho pouco explorado dentro dos modelos, técnicas e métodos de composição já existentes e estabelecidos? Em que medida esta ferramenta de transcrição se aproxima ou afasta de uma linguagem criptográfica? De que formas os usos dessas mesmas técnicas criptográficas em música podem ser moldados e transformados a ponto de não deixarem de ser consideradas uma transmissão de

mensagem por código? A codificação através de uma linguagem musical de alguma forma condiciona ou valida a qualidade artística de uma peça? Até que ponto os usos quase totais de técnicas derivadas do universo da música criptográfica possibilitam ou potencializam a criação de resultados estética e conceptualmente interessantes ou válidos?

Ponderando as questões anteriores, o plano delineado passou pela experimentação e criação de peças que pudessem seguir as intenções criativas do autor, formalizando ao longo do percurso um conjunto de regras e imposições, a fim de sistematizar um processo de composição, para que pudesse ser empregue em diferentes textos, mais ou menos da mesma forma, e produzir resultados musicalmente interessantes. Dada a minha forma de trabalhar e o meu interesse pela criação artística considerei ser útil e interessante desenvolver uma metodologia que servisse como estímulo e impulso para trabalhos de composição. O desafio pessoal do projeto passou por isso também pela idealização e desenvolvimento de uma estratégia que auxiliasse os meus processos e alimentasse os meus desejos criativos. Um dos objetivos mais tarde revelar-se-ia como o desenvolvimento de um sistema simples o suficiente para que pudesse ser facilmente aplicado e compreendido por músicos, mas complexo e interessante o suficiente para conter um bom valor artístico.

No primeiro grande capítulo do projeto tentou traçar-se uma conexão literária ao universo musical, pelo uso e interpretação de textos. Teve como ideal traçar um caminho por momentos na história da música que tenham de alguma forma influenciado ou impulsionado a utilização da literatura no seu formato mais cru – do texto como dados puros – desde a composição utilizando textos musicados para voz à música inspirada e influenciada pelo universo literário, até aos géneros musicais e formatos de composição baseados em sistemas e métodos que envolvessem aspetos de transcrição ou codificação literária.

De seguida ilustraram-se alguns exemplos e desenvolvimentos específicos de uma aplicação concreta do texto, na transcrição dos seus componentes como dados em bruto para parâmetros sonoros, desde simples transcrições de letras em motivos ou melodias, a matrizes alfabéticas usadas como referência ou homenagem, a tentativas de desenvolvimento de uma linguagem musical baseada na codificação, até à composição

algorítmica de grandes textos a partir de *softwares* desenvolvidos e fundados por uma transcrição de dados em parâmetros sonoros.

Alguns destes formatos, técnicas ou detalhes encontram-se de seguida aquando a apresentação do método, do processo de auxílio à criação artística, que foi baseado e desenvolvido consoante influências e experiências já utilizadas e comprovadas ao longo do tempo, que inspiraram o desenvolvimento deste método, que ao mesmo tempo pretendeu ir um pouco mais além, ou simplesmente percorrer e focar-se em diferentes formatos ou aplicações. Após a pesquisa e assimilação dos exemplos e processos testados e aplicados ao longo da história da música desenvolveu-se a ferramenta que veio a servir como processo nuclear para a criação das peças aqui apresentadas. O método bebeu das influências de compositores de renome do universo musical como Berg, Ravel, Bach, Messiaen, Xenakis ou Cage, compositores chave do universo musical.

O processo baseia-se numa simples associação das letras do alfabeto latino-romano que compõem determinado texto a uma sequência de notas, por vezes repetida, de forma a englobar todas as 23 usadas nos textos em língua portuguesa. Foi escolhida uma pequena seleção de escalas das quais foram retiradas as sequências de notas, e aplicadas a uma matriz juntamente com as letras do alfabeto. Paralela ou separadamente, foram também feitas associações de forma a possibilitar uma sequência de durações de notas musicais a partir do mesmo texto usado em determinada peça. O fragmento literário foi dividido consoante as suas palavras, sílabas ou por vezes letras, e considerando a sua duração – no caso da divisão por palavras ou sílabas considerou-se duração como o número de letras que cada uma delas continha – foi feita uma associação a parâmetros rítmicos, obtendo assim uma métrica, ou sequência numérica, que determinou as durações de notas individuais, motivos ou secções na música. Será relevante aqui referir que, independentemente de haver codificação temporal, frequencial, ou ambas, apenas um único texto foi usado para cada peça musical; alguns textos um pouco mais longos, mas de qualquer forma apenas um único texto.

Deste método surgiu uma amostragem considerável de rascunhos, processos e alguns resultados, apresentados e ilustrados no *portfolio* artístico em que consiste o terceiro grande capítulo. Os exemplos que resultaram da aplicação deste método são discutidos com um maior detalhe, ilustrando o pensamento e a aplicação dos produtos

musicais num formato criptográfico, conseguidos a partir de uma transcrição literária celular ou em grande escala.

São apresentadas um total de oito peças, agrupadas consoante determinados fatores como instrumentação, formato, desenvolvimento ou dedicatória. As quatro primeiras peças estão agrupadas em pares: *Poemas para piano* e *Díptico maldito*, duas para piano solo e duas para voz e guitarra, respetivamente. Depois apresentam-se *Bar Al Berto*, *Naufração* e *Redondo palpável*, individualmente, cada uma acompanhada por um pequeno vídeo, associado ao processo e ao texto da peça com que está agrupado. Para acabar o capítulo é ilustrada *Instantes de Silêncio*, concebida a partir da codificação de quatro fragmentos de poesia de uma autora portuguesa, que serve como um resumo e exposição da maioria dos processos usados nas criações anteriores.

Relativamente às descrições e explicações específicas que acompanham este mesmo *portfolio*, serão apenas ilustrados os momentos chave relativos à aplicação do processo desenvolvido, paralelos a técnicas e processos usados anteriormente, que em parte foram imprescindíveis na conceção destes trabalhos, que propulsionaram a criação musical aqui apresentada. Ilustram-se também algumas das dúvidas, erros, escolhas e as decisões tomadas aquando a aplicação do método na idealização e concretização destes resultados. Sobre as peças musicais como um todo, o projeto não se resumiu a uma transcrição direta ou crua de texto para música, trabalho esse que já foi bastante explorado por diversos profissionais, mas sim em explorar como a codificação de determinados textos em música pode ser trabalhada artística e criativamente, apresentando para isso os resultados originais dessas mesmas aplicações em diversos formatos.

Apesar do meu percurso académico se aproximar mais de áreas musicológicas, o meu interesse e paixão paralelos pela composição musical e pela literatura propulsionaram uma interdisciplinaridade bastante estimulante entre estes universos de criação e investigação, e sem dúvida serviram bastante ao meu desenvolvimento pessoal como músico, como compositor e como investigador.

1. Estado da Arte

Não parece existir qualquer fórmula, nem tão pouco uma receita quase absoluta, para descrever o ato da composição musical. Diferentes criadores de diferentes géneros ao longo da história da música foram usando, experimentando, misturando, privilegiando e descartando diferentes processos que encontraram, desenvolveram e testaram ao longo das suas carreiras.

“The process of composing involves ordering sounds into forms with expressive potential. Composers and researchers describe this process as comprising a variety of steps, including impulse and inspiration, planning, exploration, selection of tools and materials, idea generation, testing and selection, preservation, product assembly, verification, development and extension, re-envisioning, editing, sharing, seeking feedback, performance, evaluation, and receiving and processing criticism.” (Kaschub & Smith 2009: 36).

As opiniões tanto de compositores como de investigadores dividem-se relativamente aos processos e atos de composição, mas “Only one generalization is abundantly clear: the process of composition has a starting point, a midpoint characterized by great activity, and an end point marked by a presence of a ‘piece’.” (Kaschub & Smith 2009: 36). Em concordância, também os processos e respetivos resultados deste projeto estão prescritos nesta sequência de desenvolvimento, em que a transcrição do texto para material musical se encontra na primeira fase; a segunda fase consiste maioritariamente na assimilação desse material e na sua organização entre si mesmo e entre outros, e finalmente uma terceira fase onde o produto final é por si mesmo a peça musical, em formato escrito, áudio ou audiovisual.

O ponto primário de uma qualquer composição acontece com o surgimento e o germinar de uma ideia, ideia essa que pode provir de um estímulo externo, de um pequeno momento numa improvisação que despertou a atenção do músico, um motivo, uma melodia ou um acorde, porque “(...) being involved with a compositional task, a composer is focused upon his or her goal but aware of external influences” e pode assim compreender e desenvolver a sua obra com uma maior fluidez, estando consciente das “many possible directions in which it could develop.” (Collins 2012: s.p.). Por vezes, começar ou até mesmo encontrar esse impulso inicial pode ser bastante complicado para qualquer músico, com a dificuldade por novos estímulos ou o descontentamento com

experiências musicais começadas e deixadas a meio por não satisfazerem os critérios pessoais do compositor.

Por outro lado, mas ainda relacionado com estas dificuldades criativas, surge a questão dos limites autoimpostos que servem como um apoio ou uma muleta ao processo criativo, e que permitem uma exploração de possibilidades que não seriam tão trabalhadas de outra forma. Um exemplo disto pode ser a utilização das doze notas sem a sua repetição até todas terem sido tocadas, que pressupõe que a nota seguinte já está estipulada, como acontece na música dodecafônica, ou o uso de um conjunto restrito de notas para compor uma peça, como György Ligeti (1923-2006) desenvolveu no seu conjunto de peças para piano *Musica Ricercata*, compostas entre 1951 e 1953, em que por exemplo na primeira usa apenas duas notas, na segunda usa três notas, e assim por diante. Com esta estruturação limitada, “Ligeti forced himself to be creative with this limited set of pitches, allowing him to concentrate on the elements that he does have at his disposal, such as rhythm and dynamics.” (Sweet 2015: 116). A questão mais relacionada com este projeto, de uma codificação de texto em música, de certa forma pode ser comparada tanto com uma restrição como um leque de opções e diretrizes, como por exemplo o uso contínuo de uma nota específica, ou a seleção de determinado conjunto ou sequência de notas.

Desta necessidade tão real e importante para os compositores, nasce uma procura e utilização de estímulos externos, e subsequente criação e invenção de limites e ferramentas como por exemplo matrizes dodecafônicas ou seriais, métodos aleatórios e estocásticos, etc.; que serão discutidos em detalhe mais a frente. Eu próprio nos meus trabalhos como compositor muitas vezes me deparei e participei na luta da página em branco, em que nada do que concebia considerava de valor para colocar na partitura, ou o pouco que estava escrito parecia não levar a lado nenhum. A minha proposta passa por isso pela interpretação concreta de um ou mais textos – na sua maioria enquadrados no género poético – como o fundamento para este estímulo ou impulso, mas também como o esqueleto para a criação de uma peça musical, em que o texto acaba por ditar também as direções e restrições antes e durante o processo de composição.

1.1. A literatura como música

A necessidade de estímulos e impulsos exteriores ao contexto musical foram bastante importantes para o compositor Robert Schumann (1810-1856), descritos pelo próprio numa carta a Clara Schumann (1819-1896), onde compreendemos a importância destas influências sobre o primeiro, e pela sua concretização nas suas obras:

“But now I can also be very serious, often all day long – and do not let this annoy you – it is mostly happenings in my soul, thoughts about music and composition. Everything that takes place in the world affects me, politics, literature, people; I reflect on everything in my own way, and it then seeks to break through, to find an outlet in music. Thus, also many of my compositions are difficult to understand because they are tied to distant interests, and often importantly, since everything of the time that is noteworthy takes hold of me, and I must then restate it musically. And therefore, so few compositions satisfy me, because apart from all deficiencies of craftsmanship, they also dawdle in musical sensations of the lowest variety, in common lyrical proclamations. The highest that is achieved here does not even reach to the beginning of my kind of music. The first can be a flower, the second is the very much more spiritual poem; the first an impulse of crude nature, the second a work of poetic consciousness.” (Lippman 1999: 154).

Este compositor do Romantismo alemão é um dos mais ligados à arte literária. Entre todas estas influências e inspirações externas que tanto marcavam a composição musical de Schumann, a literatura teve sem dúvida um peso enorme, quase ao ponto de ser impossível separar a música da literatura na sua vida. No entanto não é só com Schumann que se constata este interesse relativamente a inspirações literárias; de fato a literatura foi caminhando ao longo da História de mãos bem apertadas com a música, não só nos géneros musicais em que existe realmente um texto que é cantado, mas também nos géneros instrumentais.

Não se trata de um acontecimento peculiar, muito pelo contrário, pois a influência literária na composição musical é variada não só em quantidade e qualidade, mas também em possibilidades – um bom exemplo disto será comparar-se de que forma a inspiração de uma única obra literária produz resultados musicais bastante variados, como é o caso da tragédia *Romeu e Julieta* (escrita entre 1591 e 1595, e publicada em 1597), de William Shakespeare (1564-1616), que serviu de inspiração às obras homónimas de Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) e Hector Berlioz (1803-1869) mas também ao *ballet* de Sergei

Prokofiev (1891-1953) com o mesmo nome. “It seems to me that literature can tell us a great deal about music, and music an enormous amount about literature.” (Smith 2016: 6).

Ao se dissecarem elementos intrínsecos à música como a melodia, a harmonia ou o ritmo, podemos facilmente compreender a ligação óbvia entre a literatura e a música, e assim de certa forma tentar justificar a enorme influência que a literatura desde sempre teve no universo musical. Concebendo uma página de música como uma página de texto é possível estabelecer uma ligação quase direta dos elementos descritos anteriormente a um texto literário. Já desde a Grécia antiga que a música e a palavra, neste caso cantada, estavam ligadas, pois a “(...) prosódia musical não era apenas responsável pelo ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidissem, respetivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos.” (Tomás 2004: 19). Por isso o elemento mais marcante desta ligação entre a música e a poesia será talvez o ritmo, quando comparando compassos, duração de notas e pausas na música com a duração e a divisão de palavras ou sílabas de um texto, com os acentos ou com as pontuações das frases, etc.

“The language in which musical ideas are expressed in tones parallels the language which expresses feelings or thoughts in words, in that its vocabulary must be proportionate to the intellect which it addresses, and in that the aforementioned elements of its organization functions like the rhyme, the rhythm, the meter, and the subdivision into strophes, sentences, paragraphs, chapters, etc. in poetry or prose.” (Schoenberg 1950: 53-54).

Ignorando um pouco os inúmeros exemplos em que a música se faz usar da palavra cantada, seja num *lied* ou numa secção de uma ópera, a música programática tende a evocar acontecimentos extramusicais através de meios musicais, com um uso mais abstrato de qualquer interpretação literária, em que o texto não é referido diretamente mas sim apropriado como uma inspiração a sentimentos ou paisagens que o mesmo invoca, e pode ser considerado “(...) both an idea and a specific repertory (...)” (Kregor, 2015: 4), que teve o seu auge de desenvolvimento a partir do legado musical de Ludwig van Beethoven (1770-1827) e que deu origem a vários subgéneros como a “(...) symphony-cantata (Mendelssohn), programmatic symphony (Berlioz), symphonic poem (Liszt), and music drama (Wagner).” (Kregor 2015: 3).

Em termos de fontes de inspiração, para além das influências geradas pelo universo da natureza e por acontecimentos sociais e políticos, “(...) literature enjoys primacy of place in program music (...)” (Kregor 2015: 4). As outras artes como a escultura ou a pintura têm também um certo peso relativamente à inspiração de algumas obras de conteúdo programático, mas “(...) tend to be referenced rarely, and when they do there is often (...) a concomitant literary component (...)” (Kregor 2015: 4). Apesar desta forte incidência em formatos instrumentais, “(...) program music remains intimately tied to developments in opera and the theatre (...) and others during nineteenth century, or the more general aesthetic debates surrounding the relationship between text and music.” (Kregor 2015: 4).

Um exemplo que considero relevante para dar continuidade ao tema principal do projeto é o quarteto de cordas *Lyrische Suite*, composto entre 1925 e 1926 por Alban Berg (1885-1935), referido aqui como ilustração da ténue linha que separa as variantes e possibilidades que a literatura oferece como inspiração à composição musical. Alban Berg foi um compositor bastante influenciado por técnicas de composição dodecafónicas, desenvolvidas pelo seu mestre Arnold Schoenberg (1874-1951) e por outro dos seus pupilos Anton Webern (1883-1945). Através destes métodos, um compositor:

“(...) fixates the twelve-tone chromatic notes in a certain order that is binding throughout the composition. Formlessness is turned into a concrete sequence of pitches and intervals. Chromaticism thus gains form, and the 12-note series becomes ‘material structure’. Put somewhat schematically: where a tonal composer can begin directly, basing his work on a well-structured material, the atonal composer must first form his material, his series. He can create a different series for each composition, adapted to his specific ideas and desires.” (Ton de Leeuw 2005: 151).

Consequentemente a influência destas técnicas deu origem ao serialismo, em que “Various parameters (provisionally only four: pitch, duration, dynamics and timbre) were ordered by means of a series (...)”, ou seja, deixam de ser apenas as alturas das notas serializadas, de forma a que as séries em si “(...) acquired an increasingly regulative function.” (Ton de Leeuw 2005: 169).

Retomando o quarteto de cordas referido em cima, a *Suite Lírca* de Berg interpretou-se como uma quase descrição autobiográfica de um “(...) deeply passionate love which, in Prague May 1925, the composer had shared with Hanna Fuchs-Robettin

(...)” (Bruhn 1998: 57). A evidente conexão com a literatura está bastante presente e descrita no manuscrito original redigido pelo compositor, em que “(...) many passages of which are accompanied (...) by a text.” ou “(...) at other points a few words seem to refer to long passages of music.” (Jarman 1979: 228). Esta peça de Alban Berg foi enquadrada no gênero de música programática até à descoberta de referências pela mão do compositor a passagens onde existe codificação textual e numérica, o que oferece um vislumbre de uma diferente ligação entre música e texto; em certos momentos “(...) the music seems to be a syllabic setting of the text (...)” (Jarman 1979: 228).

Relativamente a esta variante de inspiração a partir de literatura, o uso do mesmo como que se afasta do conteúdo programático para uma aplicação concreta ou direta das suas características textuais, uma aplicação do texto comparável a peças como *Different Trains* de Steve Reich (1936), datada a 2014, ou *Pensamento Positivo* de Hermeto Pascoal (1936), lançada em 1992. Estes exemplos aproximam-se das técnicas de *declamatory melody*, reconhecido pelo uso do texto declamado ou falado como ponto de partida, em que “(...) the melody attempted to translate its inflexions, accents and length proportions more or less exactly into pitches.” (Ton de Leeuw 2005: 65).

Entre as notas de Alban Berg no seu manuscrito foram também analisadas “(...) annotated versions of the score of the *Lyric Suite*, in which it was revealed that the sixth movement also contains a secret vocal part, annotated in Berg’s handwriting.”. Esta porção do manuscrito revelou que o “(...) complete text of Stefan George’s translation of Baudelaire’s *De profundis clamavi* was written in cryptic shorthand into the sketch of the finale of the *Lyrische Suite* (...)” (Shenton 2008: 142), poema original esse presente na obra publicada pela primeira em 1857 *Les Fleurs du Mal*, da autoria de Charles Baudelaire (1821-1867).

1.2. O alfabeto como música

Ainda relativamente ao quarteto de cordas de Berg, o compositor também inseriu uma outra camada à primeira vista impercetível, fazendo-se utilizar de *leitmotifs* com as iniciais do seu nome e da sua amante, para a qual a obra é dedicada: “In this piece, Berg uses the motif A, B-flat, B, F¹, which in German notation, represents his initials and those

¹ Lá (A), si bemol (Bb), si (B), fá (F).

of his lover Hanna Fuchs-Robettin (...)” (Murray 2015: 77), e revela-se assim uma outra camada de inspiração à composição musical através de literatura.

Note-se na figura ilustrada em baixo o motivo descrito no parágrafo acima: considerando a série dodecafónica aqui empregada (Dannenberg & Simoni 2008: 11)², alguns dos motivos encontram-se na décima transposição do retrógrado da inversão (RI10), presente na partitura do violino 2; na quinta transposição da sequência principal (P5), presente na partitura do violino 1; e assim por diante. “Musical notes and the alphabet are both tools for communication.” (Chen, Cotoranu, Lamaute & Piccoli 2016: 1), o que ilustra o fato de que a música se trata de um tipo de comunicação compreensível apenas para aqueles que tenham um mínimo conhecimento sobre a mesma, e esta característica aplica-se também à linguagem dos criptogramas, pois a altura das notas e a sua duração possuem características bastante propícias a técnicas criptográficas.



Figura 1 – Secção da primeira página da partitura do 3º andamento da obra de Berg *Lyrische Suite*³.

Alban Berg não foi o primeiro nem o único a explorar e incorporar estas técnicas criptográficas em composições musicais, pois muitos outros compositores “(...) to

² Fá (F), mi (E), dó (C), fá# (F#), sol (G), ré (D), sol# (G#), réb (Db), mib (Eb), lá (A), sib (Bb), si (B).

³ <https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1571s> acedido em 13/05/2019.

express a private or admitted symbolism, a symbolism that alters nothing in the intrinsic character of the music, have exploited the correspondences between notes and the ways in which they may be represented by letters or numbers.” (Perle 1985: 18-19). Quando temos esta informação que nos permite uma visão tão profunda relativamente à obra e ao momento da sua criação por parte do compositor “Our analysis of the composition is not at all affected by this new information, though our analysis of the composer may be.” (Perle 1985: 18 (rodapé)). Para muitos compositores “(...) musical composition with cypher techniques was a mere mechanism to elevate the value of their work.” e na maioria dos casos “(...) their practice derives from an awareness that music and semantics have commonalities.” (Chen, Cotoranu, Lamaute & Piccoli 2016: 1).

“The simplest of the musical cyphers used to replace the characters of the plain text message with musical notes.” (Chakraborty, Dutta & Kumar 2015: 2), e através desta técnica muitos compositores e músicos semearam nas suas peças todo o tipo de mensagens; muitos deles tinham um gosto especial por encriptar em pequenos motivos musicais os seus próprios nomes. Na história da música, um dos exemplos mais populares e reconhecidos do uso desta técnica de criptografia musical é sem dúvida o motivo B-A-C-H. Da mesma forma que Alban Berg codificou as suas iniciais e as da sua amante, Johann Sebastian Bach (1685-1750) transcreveu as iniciais do seu nome nas notas sib (Bb), lá (A), dó (C) e si (natural) (B).



Figura 2 – O motivo B-A-C-H.

Bach usou esta transcrição do seu nome em várias obras como a *Fuga em Dó maior BWV Anh.107*, *Fuga em Dó maior BWV Anh.108*, *Fuga em Sol menor BWV Anh.109* ou a *Fuga em Dó menor, BWV Anh.110*⁴. Nestas e noutras peças, em certos momentos específicos, “(...) encrypted in the fugue’s subject are the letters B-A-C-H.” (Hendrickson, Bradley & Lundell 2015: 19). O uso do motivo B-A-C-H não se limitou também ao compositor homónimo: “After J.S. Bach it becomes subject to numerous

⁴ https://imslp.org/wiki/List_of_compositions_with_the_theme_%22B-A-C-H%22 acedido em 13/05/2019.

variations, be it by Robert Schumann, Max Reger or Hanns Eisler or many others.” (González & Seising 2012: 431), como nas obras *Collage über Bach* (1964) de Arvo Pärt (1935), *Präludium und Fuge über den Namen BACH* (1855) de Franz Liszt (1811-1886), *Variations for Orchestra* (1926-1928) de Arnold Schoenberg, ou *Quasi una sonata* (1968) de Alfred Schnittke (1934-1998)⁵.

O desenvolvimento e aplicação de técnicas criptográficas deram origem a este género musical, denominado como música criptográfica, que usa “(...) musical notations and musical notes to encrypt messages. The encrypted messages can be in form of musical symbols, verbal or instrumental musical sequences.” (Kumar 2015: 238). A ideia base é, portanto, o emprego de parâmetros sonoros a um texto, codificado, para a transmissão de uma mensagem, de informação ou de dados. Nos seus primeiros desenvolvimentos e experiências, como no exemplo do motivo B-A-C-H, esta vertente da criptografia “(...) begins with the notes associated with the first seven letters of the alphabet (...)”, a que Andrew Shenton (s.d.) chama de *rudimentar set* (Shenton 2008: 73).

“The earliest techniques of musical cryptography were severely restricted, and the method of utilizing common musical symbols allows only slightly more choice in the numbers of letters available to a composer. It was not until the beginning of the twentieth century that serious attempts were made to incorporate the whole alphabet using the diatonic scale alone.” (Shenton 2008: 73-74).

Só em 1909, Maurice Ravel (1875-1937) é reconhecido como “The first major composer to make serious acknowledged use of a detailed and coherent cipher system (...)” (Shenton 2008: 74 (quoting Sams *Cryptography, Musical* 1979: 78)).

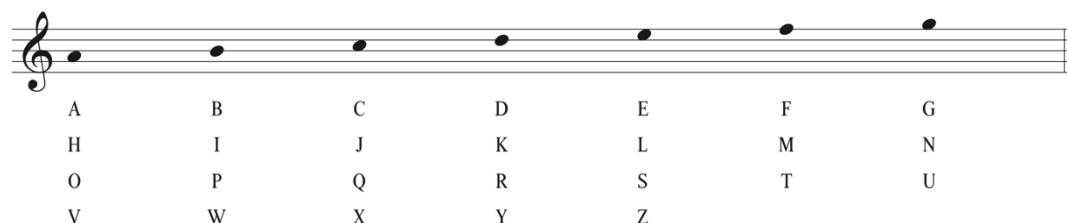


Figura 3 – Matriz alfabética usada nas composições dedicadas a Haydn.

⁵ <https://www.wqxr.org/story/277113-top-five-deployments-b-a-c-h/> acedido em 13/05/2019.

Ravel, em paralelo com Claude Debussy (1862-1918), Paul Dukas (1865-1935), Reynaldo Hahn (1874-1947) e Vincent d'Indy (1861-1931), fizeram-se usar da matriz alfabética, acima ilustrada, para criarem peças em celebração do centenário da morte de Joseph Haydn (1732-1809). Na figura abaixo ilustra-se a aplicação do motivo derivado da matriz e empregado por Ravel; note-se o motivo encriptado na melodia da mão direita dos compassos 1 a 3.



Figura 4 – Secção da primeira página da partitura da obra de Ravel *Menuet sur le Nom d'Haydn*⁶.

De novo, em 1922, Ravel voltou a usar a mesma matriz, desta vez em paralelo com Florent Schmitt (1870-1958), George Enescu (1881-1955), Louis Aubert (1877-1968), Charles Koechlin (1867-1950), Paul Ladmirault (1877-1944) e Jean Roger-Ducasse (1873-1954), para comporem novas peças, agora em homenagem a Gabriel Fauré (1845-1924); nesta peça Maurice Ravel decidiu codificar as letras G-A-B-R-I-E-L-F-A-U-R-E. Note-se o motivo encriptado nas notas do violino, entre o compasso 1 e o compasso 4:

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=edDBYNEqYmg> acedido em 13/05/2019.

BERCEUSE
sur le nom de Gabriel Fauré

MAURICE RAVEL

Figura 5 – Secção da primeira página da partitura da obra de Ravel *Berceuse sur le Nom de Gabriel Fauré*⁷.

Para além da associação direta de uma nota musical à letra do alfabeto correspondente, existem também algumas tentativas de cifras que englobam todo o alfabeto, mas com cada letra associada a uma nota diferente. Usando uma cifra relativamente semelhante com a de Ravel, Arthur Honegger (1892-1955) compõe uma das peças em homenagem a Albert Roussel (1869-1937), por volta de 1929, em seguimento das peças comemorativas a Haydn e Fauré; note-se o motivo encriptado nas notas mais agudas dos acordes da mão direita entre os compassos 5 e 8.

48

Hommage à Albert Roussel

A. HONEGGER

Figura 6 – Secção da primeira página da partitura da obra de Honegger *Hommage à Albert Roussel*⁸.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ULnCsIFfa7E&t=27s> acedido em 13/05/2019.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=qQzbmdyNVdQ> acedido em 13/05/2019.

Nesta peça de Honneger todas as notas da escala cromática estão presentes, apesar das primeiras sete notas iniciais da escala diatônica ainda serem associadas de acordo com a série rudimentar até à letra *h*; no entanto as matrizes distinguem-se em dois formatos: “(...) ‘clef allemande’ (‘German key’) because the order of the letters *g, h, i* was switched to *g, i, h* so that the german letter *h* could be used for *B* (...)”; diferente da matriz de Ravel, que usa a chamada “‘clef anglaise’ (‘English key’) in which the letter *b* = *B* and the letters *h* and *i* retain their alphabetic order.” (Shenton 2008: 74).



Figura 7 – Matriz alfabética usada nas composições dedicadas a Albert Roussel.

Num exemplo mais recente do uso deste formato de matriz alfabética, em celebração dos 70 anos de Paul Sacher, foram feitas encomendas a doze compositores, entre eles Luciano Berio (1925-2003), Benjamin Britten (1913-1976) e Alberto Ginastera (1916-1983) “(...) to write works based on the conductor's name, using the 6 notes: E-flat (Es), A, C, B-natural (H), E and D (Re) which adapting music naming conventions spell out eSACHERe.”⁹, sendo algumas destas peças para violoncelo solo estreadas em 1976.

A figura abaixo ilustra uma porção de uma diferente cifra musical que precede todas as matrizes anteriormente ilustradas, em que incrivelmente já em 1808, Michael Haydn (1737-1806) – irmão de Joseph Haydn – tentou sistematizar uma cifra de forma a incorporar todas as letras do alfabeto, mas sem recorrer à série rudimentar¹⁰. Apesar de ser uma cifra mais antiga, só é discutida depois de todas as outras pois desvia-se de uma forma quase ‘convencional’ de elaborar matrizes: esta primeira matriz usa a sequência de notas da escala cromática, diferente dos desenvolvimentos posteriores destas matrizes e alfabetos que deram um privilégio bastante grande à sequência de notas da escala diatônica. Poder-se-á dizer que este formato de matriz é bastante próximo ao das matrizes

⁹ <https://www.mfiles.co.uk/reviews/eSACHERe-premiere-cellist-Frantisek-Brikcius.htm> acessado em 13/05/2019.

¹⁰ <https://www.atlasobscura.com/articles/musical-cryptography-codes> acessado em 13/05/2019.

que vou apresentar mais à frente, em que decido não recorrer a uma sequência de notas da escala diatónica e em que a letra *a* não está sempre associada à nota lá.



Figura 8 – Secção da matriz alfabética criada por Michael Haydn¹¹.

Só por volta de 1960 é que aparece um novo e revolucionário sistema de codificação alfabética em música, criado e desenvolvido por Olivier Messiaen (1908-1992):

“Messiaen developed his basic sign system in the 1930’s and 40’s and expanded it in the 1950’s and 60’s. In 1969 he was again looking for a solution to the problem of a ‘musical language that can be communicated. The result was the language communicable, which he designed with three components: an alphabet, a case system and a series of leitmotifs. Despite Messiaen’s claim that his new language is ‘communicable’, it is in fact an example of musical cryptography – the art of writing or deciphering messages using a code or a cipher.” (Shenton 2016: 69).



Figura 9 – Secção da matriz alfabética desenvolvida por Olivier Messiaen¹².

¹¹ <https://www.atlasobscura.com/articles/musical-cryptography-codes> acedido em 13/05/2019.

¹² <http://in.music.sc.edu/fs/bain/soundingnumber/tracks/languageoftheangels.html> acedido em 13/05/2019.

Este novo sistema desenvolvido pelo compositor francês já inclui uma associação não só das notas ao alfabeto completo, mas também uma sistematização da duração das notas específicas também para cada letra. Neste exemplo não existe apenas uma associação nota-letra, mas também uma sistematização de durações de notas, inseridas no espectro das técnicas criptográficas acima descritas – já não se trata apenas de uma codificação de parâmetros frequenciais.

“(…) Messiaen developed a system that was even more obscure to his listeners, by encrypting his message using a cipher system¹³. In his language communicable Messiaen’s leitmotifs are codes and his musical alphabet is a cipher.” (Shenton 2016: 69)¹⁴. O exemplo musical mais relevante entre os quais Messiaen usou esta codificação foi na obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, uma peça escrita para órgão e datada a 1969. Este alfabeto possibilitou a Messiaen (...) to spell out passages from Aquina’s ‘Summa theologiae’ dealing with the Holy Trinity.” (Shenton 2010: 115).

1.3. O texto como música

Da mesma forma que um compositor de música programática tinha intenção de transmitir determinada sensação ou sentimento, ou de música criptográfica desejava encriptar certas letras ou codificar determinada mensagem através de uma peça musical, os compositores da segunda metade do século XX fizeram-se usar das bases de representação de informação em música de maneira similar, de forma a que “(...) the representational aspect was internalized into the composition itself.”. Um deles, Iannis Xenakis (1922-2001), por exemplo “(...) used stochastic calculations in the composition of his orchestra piece *Pithoprakta*. The speeds of the glissandi of 46 separately scored string instruments were determined by a formula (...)” (Straebel 2010: 2).

A música estocástica quase pode ser descrita como um indeterminismo orientado, em que parâmetros intrínsecos à música como a altura (*pitch*), duração, timbre, dinâmicas, etc., podem ser determinados por leis do acaso; ou seja, parâmetros aleatórios gerados por processos estritamente matemáticos. Apesar da associação dos elementos aos

¹³ A diferença é que uma cifra não envolve significado: é uma associação, enquanto um código pode ser visto como uma mensagem codificada, ou não, por meio de uma cifra.

¹⁴ “The four most commonly used methods of encryption were eye music, word-painting, number symbolism and a technique that the sixteenth-century Italian theorist Zarlino termed ‘Soggetto cavato dale parole’ (literally, ‘subject carved from the words’) (...)” e Messiaen usou todos estes métodos no seu sistema (Shenton 2016: 70).

parâmetros sonoros ser aleatória, as fórmulas matemáticas são usadas para guiar esse mesmo indeterminismo. Sobre estas técnicas e processos, Xenakis introduz no seu livro:

“The effort to reduce certain sound sensations, to understand their logical causes, to dominate them, and then to use them in wanted constructions; the effort to materialize movements of thought through sounds, then to test them in compositions; the effort to understand better the pieces of the past, by searching for an underlying unit which would be identical with that of the scientific thought of our time; the effort to make ‘art’ while ‘geometrizing,’ that is, by giving it a reasoned support less perishable than the impulse of the moment, and hence more serious, more worthy of the fierce fight which the human intelligence wages in all the other domains – all these efforts have led to a sort of abstraction and formalization of the musical compositional act. This abstraction and formalization has found, as have so many other sciences, an unexpected and, I think, fertile support in certain areas of mathematics. It is not so much the inevitable use of mathematics that characterizes the attitude of these experiments, as the overriding need to consider sound and music as a vast potential reservoir in which a knowledge of the laws of thought and the structured creations of thought may find a completely new medium of materialization; i.e., of communication.” (Xenakis 1992: 9).

Estes métodos e tentativas de representação de informação na forma de uma composição instrumental têm bastante influência nas técnicas de composição auxiliada pelas tecnologias: “(...) sonification is considered a human/computer interface and hence the means of sound production are electro-acoustic, and second, sonification reveals some information about the matter represented by the sonified data.” (Straebel 2010: 1). Para que possa ser considerada como válida, a técnica deve poder ser reproduzível, ou seja, o conteúdo deve poder ser moldado da mesma forma por outros indivíduos e o resultado deve manter-se idêntico, e inteligível; o conteúdo original deve estar expresso sistematicamente no resultado sonoro¹⁵.

A associação de parâmetros musicais como o tempo, altura das notas, etc., a dados ou informações extramusicais denomina-se de ‘mapeamento de parâmetros’. Quer-se aqui argumentar que o mapa de parâmetros em que se associa um acontecimento num espaço de tempo a parâmetros temporais no universo musical é uma forma bastante exata e perceptível resultante do uso destas técnicas: “Since time series and audio sequences

¹⁵ <https://programminghistorian.org/en/lessons/sonification> acessado em 13/05/2019.

have the same sequential characteristics, a musical sound should provide a particularly good means to represent time series.” (Last & Usyskin 2015: 420). O mapeamento de parâmetros, apesar da sua representação fidedigna de dados e informações reais, tem uma associação completamente aleatória: nada impede uma associação de parâmetros temporais de informação a uma altura de notas, por exemplo, em vez da associação mais óbvia e direta a características temporais da música. Estas características aleatórias afastam-se da música estocástica e aproximam-se bastante das técnicas e experiências musicais exploradas por John Cage (1912-1992).

Este processo de composição é chamado de música aleatória, e trata-se de uma “(...) compositional technique where the choices of pitch, rhythmic value and order of events is left to chance.” (Pandey (ed.) 2005: 19). Para Cage (...) the chance procedures can be used to create a work that is completely fixed from one performance to another – in other words, that chance can and has been used to produce essentially ‘traditional’ scores.” Ao mesmo tempo, se “(...) a score is indeterminate does not mean that chance is involved in its composition or performance.” (Pritchett 1993: 108), o que quer dizer que acaso e indeterminismo não são de forma nenhuma idênticos:

“In Cage’s terminology, ‘chance’ refers to the use of some sort of random procedure in the act of composition (...) ‘Indeterminacy’, on the other hand, refers to the ability of a piece to be performed in substantially different ways – that is, the work exists in such a form that the performer is given a variety of unique ways to play it.” (Pritchett 1993: 108).

Tanto as técnicas de Xenakis como as de Cage se podem relacionar com estes exemplos de composição. Xenakis discorda de Cage quando define “chance as ‘an extreme case of controlled disorder’”. Em contraste a Cage, Xenakis “claims that a composer should determine at least the macroscopic detail to the determination of chance.” (Steib 1999: 18). Portanto a diferença entre os ideais dos dois compositores é que a música aleatória é criada por processos aleatórios, mas sem uma base matemática definida. Mas, seja pela influência de compositores e músicos estocásticos ou aleatórios, estes métodos propulsionaram o desenvolvimento de muitas peças e experiências diversas, entre as quais composições baseadas na informação sobre os movimentos e ocorrências do Sol, ou composições baseadas na informação sobre mudanças climáticas:

“One of the most common and simplest types of data visualizations maps a pair of variables (for instance, mean annual temperature and calendar year) onto a two-dimensional coordinate system. Each variable is made to be proportional to a fixed distance in coordinate space. Because musical scales are sets of tones ordered by pitch, weather or climate data may be converted to sound using the same basic approach. And since rhythm is one of the fundamental aspects of music, that art form is ideally suited to represent phenomena that vary through time.” (Crawford, Giorgi, Reubold & St. George 2007: 24).

A partir destas experiências surgiu em 2013 a peça *A Song of Our Warming Planet*, pela aplicação destes processos de sonorização a dados sobre alterações de temperatura disponibilizados pelo Goddard Institute of Space Studies (GISSTEMP), pertencente à NASA. Também com o apoio da NASA, o compositor Robert Alexander desenvolveu, por volta de 2013 com a University of Michigan’s Solar Heliospheric Research Group, uma peça com o objetivo de tentar representar o Sol (movimentos, fenómenos e/ou acontecimentos da Estrela Sol), através de informação obtida pelo Solar and Heliospheric Observatory (SOHO). A partir destes dados Alexander transpôs as erupções solares para um coro, e a rotação do Sol para um ritmo tribal¹⁶.

Outro exemplo destas experiências de composição mais científicas (ou seja, mais na intenção de reproduzir informação, menos com um objetivo artístico ou estético) são as experiências pelo físico e compositor Domenico Vicianza, que traduziu dados obtidos pelo Large Hadron Collider (LHC) do CERN (European Organization for Nuclear Research) “(...) into a score and a series of audio recordings (...)” (Fryer 2015: 1).



Figura 10 – Secção da página da partitura da obra baseada nos dados do CERN (Fryer 2015: 2).

¹⁶ <https://www.nasa.gov/content/goddard/more-than-meets-the-eye-nasa-scientists-listen-to-data/> acedido em 13/05/2019.

Em qualquer um destes exemplos os resultados obtêm-se através de uma associação de parâmetros informativos a parâmetros musicais, que na sua transcrição não passa de uma associação aleatória desses mesmos parâmetros. Por isso, desta forma, qualquer parâmetro de informação pode ser associado livremente a qualquer parâmetro musical, e também o mesmo foi e continua a ser desenvolvido e explorado em relação à literatura. Um desses resultados tem o nome de *TransProse*, um sistema desenvolvido por Hanna Davis e Saif M. Mohammad. “Transprose uses known relations between elements of music such as tempo and scale (...)” (Davis & Mohammad 2014: 1) para gerar de forma automática peças musicais a partir de texto. Outro exemplo destas experiências é o *LangoRhythm*¹⁷, que de forma bastante semelhante ao sistema anterior, converte texto em MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*).¹⁸

Como exemplos deste trabalho de sonorização sobre textos em língua portuguesa, são apresentados aqui dois trabalhos desenvolvidos nestes campos de pesquisa. O primeiro “(...) explores the field of Sonification applied to poetry. The project intends to transform the characteristics of a well-known Portuguese poetry book, ‘The Lusíads’, into music.”, tirando partido das características intrínsecas do som para a criação de um “(...) musical output that reflects not only the sequential structure of the poem, but also its external structure.” (Cardoso, Coelho & Martins 2016: 1).

Com um diferente propósito, mas com base nas mesmas técnicas, o projeto de Mariana Seíça baseado na *Sonificação Musical de Emoções expressas no Twitter* procura extrair as emoções dos usuários de redes sociais pelos textos publicados pelos próprios nas mesmas, com o objetivo de “explorar o potencial da música em explorar dados tão pessoais e complexos como as emoções humanas, encontrando novas formas de as interpretar através de uma composição melódica, harmónica e rítmica.” (Seíça 2017: 7 (abstrato)). Este projeto relaciona-se também com a linguística através do “uso de bibliotecas já existentes que aplicam análises sintáticas e de estrutura gramatical dos textos nos *tweets*.” (Seíça 2017: 5).

Apesar da influência destas técnicas e processos de composição algorítmica em todo o meu trabalho, os objetivos entre um e outro divergem no sentido em que procurei

¹⁷ <https://kickthejetengine.com/langorhythm/> acedido em 13/05/2019.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=N7a1Ua6kvcA> acedido em 13/05/2019.

por uma sistematização relativamente simples, desenvolvida por mim e que me auxiliasse na minha tarefa de composição. Por isso mesmo decidi focar-me apenas nos parâmetros relativos à altura e à duração das notas, uma parte reduzida de todo o mapeamento de parâmetros aplicado nos trabalhos acima. Também a questão da inteligibilidade e da transmissão de informação não foi tida como objetivo na concepção do projeto, onde o foco recaiu um pouco na questão da reprodutibilidade desta técnica e bastante na qualidade criativa dos resultados musicais.

1.4. Notas finais sobre o Estado da arte

Finalizando todo este capítulo, a minha intenção ao referir estas técnicas de composição é demonstrar que existe sempre uma forma de usar qualquer técnica ou processo para obter novos e variados resultados artísticos. Os dados puros – no caso específico deste projeto artístico as letras, sílabas e palavras – foram apropriados como material a ser aplicado a certos processos e alcançar um conjunto de composições musicais.

“(…) to a composer like Schubert, a poem is only raw material. What he deals with is not the poem but his Reading of it. He appropriates that reading and makes it a component in another work, entirely his own – a larger form created by the musical setting.” (Cone 1974: 20-21).

Neste parágrafo Edward Cone argumenta que quando um compositor pega num poema não o representa, mas sim ‘escolhe’ o uso ou a interpretação que faz do mesmo. Da mesma forma que Cone discute a voz e a *persona* do poeta/compositor quando o compositor decide usar determinado texto – neste caso poema – e usá-lo numa composição, também se pode comparar com o caso da música programática, quando influenciada pela literatura: o compositor não se serve do poema, mas sim da interpretação que faz ou retira do texto.

Em relação a este projeto o que acontece é uma espécie de interpretação de um texto, uma apropriação do mesmo como dados em bruto (*raw data*) e subsequente incorporação numa peça musical. Enquanto numa obra programática o que é usado é a inspiração ou interpretação de um texto, o material a ser usado no método que se segue é o texto em si. O que se tentou fazer ao máximo foi a assimilação dos textos sem ter em conta ou fazer qualquer interpretação do mesmo, assimilando frases, palavras ou

caracteres, sem interesse pelos seus significados simbólicos. O que considero um dos pontos fulcrais deste processo, e o que o mesmo pode oferecer de novo a estas técnicas já exploradas, é a combinação e sistematização de parâmetros musicais numa fórmula que se encontra um pouco a meio termo entre os géneros criptográficos e os trabalhos de sonorização.

Em seguimento a esta primeira fase inicial de pesquisa foi desenvolvido o trabalho criativo relativo a este projeto artístico, inspirado nestas tendências de criptografia e sonorização, de forma bastante mais simples e intuitiva, mais com o objetivo de retirar, a partir de experiências inspiradas em todo o capítulo de estado da arte, um conjunto de peças musicais por meios de um método que foi sendo desenvolvido à medida que ia experimentando e descobrindo mais sobre estes estudos.

2. Processos de transcrição sistematizados

Nas fases primárias das minhas tentativas de composição musical a partir de texto, as pesquisas e experiências foram sem grande espanto encontrar-se com técnicas e apropriações da palavra falada ou cantada como *declamatory melody* de Arnold Schoenberg, ou de *speech melody* de Leos Janacek (1854-1928), e a obras mais específicas como as já referidas anteriormente de Steve Reich ou Hermeto Pascoal. Os resultados derivados e influenciados por estas vertentes revelaram-se muito pouco satisfatórios de um ponto de vista pessoal quando prevendo possíveis variantes que se conseguiriam retirar a partir do método em desenvolvimento; uma destas primeiras tentativas baseou-se por exemplo numa transcrição do texto *Os dias sem ninguém*¹⁹ de Al Berto (1948-1997) para declamador e fagote.

A partir daqui o meu interesse focou-se por completo em experiências e testes completamente influenciados pelas técnicas de música criptográfica e pelos trabalhos e pesquisas de compositores como Maurice Ravel, Olivier Messiaen, *et al.*, e investigadores como Robert Alexander, Hanna Davis, Ângela Coelho, etc. O que se segue, e o que é tido como um dos objetivos principais com a realização deste projeto artístico, é a documentação detalhada das práticas e processos aplicados. Documentação essa que é ao mesmo tempo retratada e analisada pelo autor dos resultados musicais e audiovisuais, formatados e desenvolvidos através deste sistema de transcrição literária, inspirado a partir dos exemplos e técnicas discutidos em todos os parágrafos acima.

2.1. O sistema e os primeiros testes

Os seguintes parágrafos ilustram os processos testados, que seguem a ideia inicial de tratar o texto como dados em bruto, e as primeiras experiências desta fase, que foram de alguma forma inspiradas por processos e técnicas criptográficas, relacionadas com variantes do motivo B-A-C-H, mas também com as matrizes de Ravel, Haydn ou Messiaen, e subsequente desenvolvimento para o que será uma nova ferramenta, ou pelo menos uma nova abordagem aos temas que têm vindo a ser discutidos neste projeto. A panóplia de resultados obtidos a partir das matrizes alfabéticas em que a ‘série

¹⁹ <https://asfolhasardem.wordpress.com/tag/al-berto/> acedido em 13/05/2019.

rudimentar’ foi empregue revelaram-se de um ponto de vista pessoal monótonos, para além de terem já sido bastante explorados por estes e outros compositores.

Foi por isso tomada a decisão de prolongar todo o alfabeto a partir de uma única nota-letra da série rudimentar – a nota lá associada à letra *a* – um pouco à imagem do alfabeto criptográfico de Michael Haydn (*cf.* fig. 8). De forma a obter ainda mais opções a partir da sequência de notas da escala cromática foi adicionada uma linha extra de notas musicais, também a partir da nota-letra pivô lá-*a*, mas aqui no sentido descendente. Desta forma, no sentido ascendente a letra *b* está associada à nota lá#/sib, a letra *c* à nota si natural, etc., e no sentido descendente a letra *b* está associada à nota láb/sol#, a letra *c* à nota sol natural, e assim por diante, como se pode observar na figura abaixo. Destas primeiras experiências resultaram um conjunto significativo de trechos e momentos musicais, obtidos por meio desta transcrição a partir de textos como por exemplo *Onde a sombra de ti* (Saramago 1991: 103), de José Saramago.



Figura 11 – Matriz alfabética usando as notas da escala cromática, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em lá.

No entanto, estes primeiros testes produziram resultados demasiado fechados, talvez por culpa pessoal de um foco demasiado grande no desenvolvimento do método e pouco nos materiais que dele retirava. Ingenuamente acreditei que os trechos musicais iriam resultar por si mesmos, aplicando apenas uma transcrição de texto, sem tratar os resultados musicais como material musical a ser trabalhado. Contudo, senti haver algo de promissor naquelas transcrições e matrizes iniciais, por isso decidi continuar a trabalhar nestes processos, e de alguma forma tentar retirar também parâmetros temporais a partir de texto, além de apenas uma associação nota-letra.

Apesar de se tratarem ainda de experiências iniciais foi feita a escolha de procurar por novos textos de outros autores, como prevenção para o caso de haver uma revisão e

novas tentativas em relação aos textos anteriores; a partir daqui foi trabalhado o seguinte texto do escritor brasileiro Jorge Mautner (1941): “*As brincadeiras eram múltiplas que nem os raios de sol e eram sinceras. Havia até uma certa paixão nestas brincadeiras. Uma infantilidade virgem e vigorosa e que era triste que nem as realidades futuras o seriam.*” (Mautner 1962: 1).

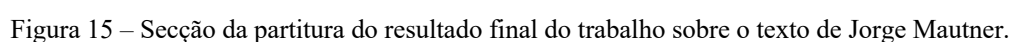
A primeira experiência relativamente a parâmetros temporais baseou-se numa associação de caracteres a durações de notas. Neste caso, e de alguma forma sobre a influência da palavra dita ou cantada, foi feita uma transcrição da duração total de cada nota consoante o número de caracteres em cada sílaba. Desta forma, a uma sílaba com duas letras (por exemplo ‘as’) foi associada uma semínima de duração, a uma sílaba com três letras (por exemplo ‘-dei-’ (na palavra ‘brincadeiras’)) foi associada uma duração de nota de semínima com ponto, a uma sílaba com quatro letras (por exemplo ‘brin-’ (na palavra ‘brincadeiras’)) foi associada uma duração de nota de uma mínima, e assim por diante; ou seja, cada letra corresponde a uma duração de colcheia. Finalmente, a transcrição da palavra ‘brin-ca-dei-ras’ resultou numa série rítmica de mínima-semínima-semínima com ponto-semínima com ponto (ou numa sequência numérica 4 2 3 3) como se pode observar na figura 12 mais em baixo.

Como se pode observar também nesta figura, a variação rítmica obtida a partir de uma associação da duração de notas a sílabas, em vez de letras individuais – ou até mesmo palavras – resulta num leque muito maior de opções e variantes. Esta foi a razão principal na escolha por uma divisão silábica do texto, aplicado nestas experiências e maioritariamente em todas as que foram desenvolvidas daqui para a frente. A associação duração-número, no caso do presente projeto, é bastante óbvia e alcançada por uma simples associação: quanto maior o número de caracteres mais longa a nota. A escolha quase constante por uma divisão silábica da palavra pode considerar-se influência do esquema numérico de Igor Stravinsky (1882-1971), que em *The Wedding* é aplicado um procedimento determinado pelas sílabas do texto e que Curt Sachs chamou de “(...) ‘numerical rhythm’. It is a form of additive rhythm, because the text syllables are linked

by means of equivalent note values regardless of the total number of syllables per line.” (Ton de Leeuw 2005: 49-50)²⁰.

Figura 12 – Secção da transcrição temporal do texto de Jorge Mautner.

Figura 13 – Matriz alfabética usando as notas da escala cromática e ciclo de quintas, no sentido ascendente, na sua transposição em lá.

[illegible]

Os *crescendos* e os âmbitos fazem parte da escolha do próprio compositor para o material musical disponível, e, inconscientemente foi feita uma divisão entre ‘as brincadeiras’ e ‘eram múltiplas’, quase como duas frases musicais separadas pelos *crescendos*. Da mesma forma que Ligeti em *Musica Ricercata* se limitou tendo um conjunto reduzido de notas a usar e se focou mais noutras vertentes (cf. cap. 1), o trabalho aqui feito também incidiu mais em termos de âmbito e de dinâmicas, para além de uma tentativa de conseguir um encadeamento interessante.

2.2. O sistema e os segundos testes

O que inicialmente poderia ser considerada como uma forma simples e direta de gerar melodias e motivos musicais a partir de uma codificação textual depressa se revelou insuficiente. Mesmo considerando os resultados como positivos e interessantes, os mesmos não eram mais que trechos musicais individuais. Para além do trabalho de composição em si, questões como instrumentação e a disposição dos motivos entre esses mesmos instrumentos começavam a tornar-se relevantes. Por isso iniciou-se o que considero como uma segunda fase de testes, experiências, experimentações ou rascunhos. Nestes próximos trabalhos foram usados outros textos por outros escritores e houve também uma maior exploração sobre os parâmetros musicais a que esses textos foram ser associados.

Com o objetivo de explorar as hipóteses da aplicação deste método de transcrição, os próximos momentos musicais são o resultado das experiências feitas em cada um dos parâmetros individualmente, ou seja, no próximo exemplo apenas foram consideradas as alturas de notas musicais. No mesmo espírito de experimentação, mas ao mesmo tempo de simplificação máxima, começou-se por trabalhar na peça seguinte num formato de instrumento solo. Foi escolhido o poema de Herberto Helder *Mulheres correndo, correndo pela noite* (Helder 1981: 332), que deu origem aos motivos musicais que se seguem.

A matriz alfabética desenhada foi muito semelhante à usada na peça sobre o texto de Jorge Mautner, com a mesma escala cromática e ciclo de quintas, mas desta vez em sentido descendente. Como se pode constatar pelas figuras 16 e 17, as notas mi e sib correspondem à primeira sílaba ‘Mu-’, o si natural corresponde à sílaba ‘-lhe’, o fá à sílaba ‘-res’, e assim por diante. O trecho faz parte da primeira frase do poema e é

homónimo ao título do mesmo. As dinâmicas e acentuações têm como base o mesmo trabalho que foi aplicado no trecho de Jorge Mautner (*cf.* fig. 15).

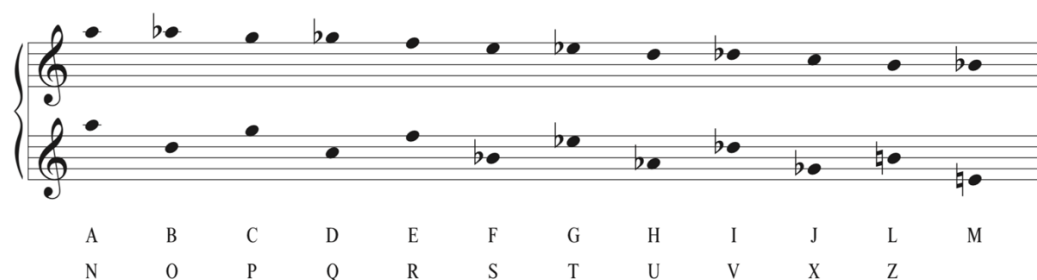


Figura 16 – Matriz alfabética usando as notas da escala cromática e ciclo de quintas, no sentido descendente, na sua transposição em lá.

Apesar de continuar com uma repetição bastante sistemática de intervalos retirados da sequência, apenas o fato de procurar por diferentes entradas e combinações para as notas da matriz alfabética – ignorando quaisquer codificações rítmicas – de certa forma colmatou um pouco esse problema e deu origem a novas possibilidades. Estes trabalhos continuam a ser desenvolvidos e a peça deverá ser finalizada muito em breve.



Figura 17 – Secção da partitura do trabalho de *Mulheres correndo, correndo pela noite*.

Considerando agora um formato de *ensemble*, os próximos exemplos foram compostos a partir do texto “Não me lembro em que naufrágio disseste que vinhas” (Sousa s.d.: s.p.)²¹, do escritor Vítor Sousa. Sendo um texto relativamente curto (nove palavras) esta frase revelou-se ideal considerando o objetivo de experimentação rítmica, pois permitiu a criação de bastantes combinações e variantes com resultados muito interessantes, sem ter mais porções de texto ainda por transpor, e por isso um trabalho mais focado sobre uma pequena frase.

²¹ https://deskgram.net/p/1835755572805266897_7051011474 acedido em 13/05/2019.

Neste primeiro momento, que na versão final da peça acabou por ser deixado de fora (no entanto não deixa de ser um bom exemplo para ilustrar a transcrição rítmica num formato relativamente simples e direto), a duração de cada letra corresponde a uma semicólcheia e cada sílaba forma um pequeno motivo consoante o número de letras que contém. As células ilustradas de seguida são referentes à transcrição das sílabas (ou neste caso palavras) ‘não’ (violoncelo), ‘me’ (viola) (repetição destas duas palavras), ‘lembro’ (violoncelo) e ‘em’ (viola).



Figura 18 – Secção da partitura dos primeiros motivos de *Naufrágio*.

O trabalho desenvolvido numa segunda experimentação sobre parâmetros rítmicos foi incluído no segundo andamento da peça final apresentada neste projeto (*cf.* anexo E). Muito sucintamente aqui o texto está codificado nas palavras completas (e não em sílabas), e cada letra numa palavra corresponde à duração de uma mínima; não irá ser feita aqui uma explicação mais detalhada destes compassos pois mais à frente a peça será revisitada (*cf.* cap. 3.4).

Figura 19 – Secção da primeira página da partitura do segundo andamento de *Naufrágio*.

2.3. Notas finais sobre os Processos de transcrição sistematizados

Um dos primeiros problemas com que me deparei após a análise retrospectiva destes primeiros resultados baseia-se, por exemplo, na falta de diferenciação entre as palavras ‘mel’ e ‘mar’. Aqui tanto a altura da nota, retirada da primeira letra de cada (neste caso) palavra, e a duração dessa mesma nota – consoante o número de letras em cada (neste caso) palavra – são semelhantes, e se fosse feito o exercício inverso de tentar descodificar o texto num destes trechos musicais seria impossível distinguir ou retirar uma palavra sequer.

De fato se a associação das letras a uma altura de notas fosse feita a uma letra individual um exercício de descodificação revelar-se-ia possível, mas os motivos retirados não iriam conter qualquer variação rítmica, e aqui aproximavam-se bastante a uma linguagem de código estrita, e não a uma adaptação de técnicas de codificação aplicadas num contexto artístico-criativo.

É possível argumentar que o objetivo da criação destas matrizes passou um pouco por uma tentativa de criar um formato final que pudesse ser aplicado em qualquer texto, mas depressa se revelou propício retirar muito maior diversidade do método a partir de uma perspetiva de matriz ‘aberta’, ignorando por completo tentativas de desenvolvimentos a partir da série rudimentar e permitindo transposições e outras sequências de notas (escalas).

Relativamente às matrizes alfabéticas (ou seja, os parâmetros frequenciais) e relembrando as experiências acima, inicialmente foi feita uma tentativa de derivar ao máximo a matriz completa para a altura das notas a partir da série rudimentar, sempre pelo uso da escala cromática. Nessas matrizes a letra *a* = lá, a letra *b* = sib, *C* = si, etc. (*cf.* fig. 11). A partir das duas primeiras notas a matriz não se enquadra mais numa série rudimentar, pois só as duas primeiras letras possuem esta ligação. Numa outra experiência, que acabou por não ser usada em nenhum dos exemplos apresentados nos próximos capítulos, iniciou-se o alfabeto pela letra *b* = si, depois letra *c* = dó, *d* = dó#/réb, etc. Aqui, em vez de começar por associar as primeiras letras do alfabeto – as letras *a* e *b* numa série rudimentar – associaram-se as letras *b* e *c*.

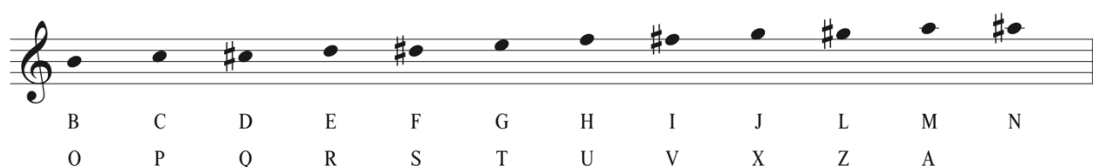


Figura 20 – Matriz alfabética usando as notas da escala cromática, numa tentativa de aproximação a uma série rudimentar.

Todas as matrizes foram desenvolvidas com base em sequências de notas retiradas de um determinado leque de escalas, e dispostas tanto no sentido ascendente como descendente, como por exemplo a escala cromática, ciclo de quintas, escala de *Blues*, escala octatônica, escala de tons-inteiros, etc. A matriz alfabética que viria a desenvolver a partir dos três primeiros *modos de transposição limitada* de Messiaen, e usada no coral *Instantes de Silêncio* (cf. anexo G) agradou-me especialmente pois desta forma foi feita uma associação que englobava todo o alfabeto, sem a exclusão de nenhuma nota-letra.

Não foi preocupação alguma o uso destas escalas no seu contexto habitual, pois o pretendido aqui foi encontrar diferentes disposições de notas com o objetivo de obter diversos resultados, consoante o uso de determinada sequência de notas. Por isso também se incluiu esta possibilidade de ‘transposição’ das linhas de matriz: quando é referida uma transposição, o que significa neste contexto é que a primeira nota da escala está associada à letra *a*; por isso, numa matriz na transposição em fá, a letra *a* está associada ao fá, numa matriz na transposição de si, a letra *a* está associada ao si, continuando até perfazer todo o alfabeto, com um total de doze transposições possíveis, cada uma com uma variante ascendente e descendente.

Quer usando uma sequência de notas da escala cromática ou do ciclo de quintas, da escala de *blues* ou de tons-inteiros, inevitavelmente a matriz fica sempre incompleta. Apenas quando são aplicados os três primeiros *modos de transposição limitada* de Messiaen se torna possível preencher a matriz completamente; de qualquer das formas, tentei procurar por novas variações e sequências de notas – e por isso outras escalas – de forma a não recair sempre nas mesmas associações e acrescentar alguma variação harmónica de peça para peça, ignorando o fato de trabalhar com matrizes ‘incompletas’.

Escolhi também deixar de fora das matrizes alfabéticas as letras *k*, *w* e *y*, pois os textos foram codificados apenas em língua portuguesa e não existiu necessidade de associar uma nota musical a uma letra que nunca iria estar presente em nenhum dos textos. Inicialmente considerei usar o *k*, também com o propósito de completar a matriz alfabética quando usasse algumas das escalas musicais, mas não achei por bem usar apenas uma das três letras que restavam apenas com o propósito de completar algumas matrizes.

Devido ao tratamento do texto como dados em bruto, exterior ao seu significado e a quaisquer interpretações simbólicas do mesmo, não será de estranhar os paralelismos e a reincidência dos campos e técnicas da codificação e da criptografia já discutidos. Um dos pontos em falta quando considerado o texto desta forma é também a questão de sinais de pontuação como acentos, vírgulas, pontos finais, etc., mas também de espaços entre palavras. Tratando-se isto de uma ferramenta nos seus estágios iniciais foi feita, como já foi dito, uma tentativa de simplificação máxima, e estes pormenores foram sendo deixados de lado para a atenção principal se focar quase completamente nas letras e no texto em si; mais à frente (*cf.* cap. 3.1.2.) serão apresentados alguns exemplos considerando alguns destes pormenores em falta, concretamente o carácter de espaço entre palavras.

Todo este segundo capítulo serviu como relato de uma fase de compilação de materiais a ser posteriormente desenvolvidos, e todas as dúvidas e dificuldades referidas nos parágrafos acima foram extremamente importantes para o desenvolvimento e continuidade deste projeto. Concluindo esta primeira fase de testes e experimentações, vale a pena dizer que o tratamento *a posteriori* das linhas de texto sonorizado se tornou imprescindível relativamente à composição destas peças. O objetivo com este processo não era o de conseguir uma transcrição pura de texto para som, mas sim de tratar as notas e motivos de texto sonorizado como material sonoro estruturante para o desenvolvimento deste pequeno *portfolio* a ser agora apresentado.

3. Variações sobre textos transcritos

Para a apresentação deste projeto artístico foi pensado e criado um pequeno *portfolio* de composições musicais que têm como principal base estruturante codificações musicais de textos, conseguidas com o uso do método acima introduzido; ou seja, nas peças aqui ilustradas o método de transcrição textual serviu como processo crucial em todo o processo de composição. Os resultados obtidos serão apresentados na seguinte disposição:

- ***Poemas para piano***
 - *Outro nome para a solidão*
 - *Império/Violência*
- ***Díptico Maldito***
 - *Dentes podres em Paris*
 - *Note from underground*
- ***Bar Al Berto***
- ***Naufrágio***
 - Vídeo para *Naufrágio*
- ***Redondo palpável***
 - Vídeo para *Redondo palpável*
- ***Instantes de Silêncio***

Os exemplos musicais que vão ser analisados mais em pormenor neste capítulo não são os únicos que resultaram do desenvolvimento deste projeto artístico iniciado em meados de Novembro de 2018; simplesmente este formato de apresentação foi tido como ideal para retratar os detalhes, mutações e utilizações deste processo de transcrição e codificação textual, mas também seguindo minimamente a data de criação das peças finalizadas; por isso, de certa forma, este projeto é apresentado também com base numa *timeline* de composição das peças que o mesmo contém, comparável a um diário de bordo.

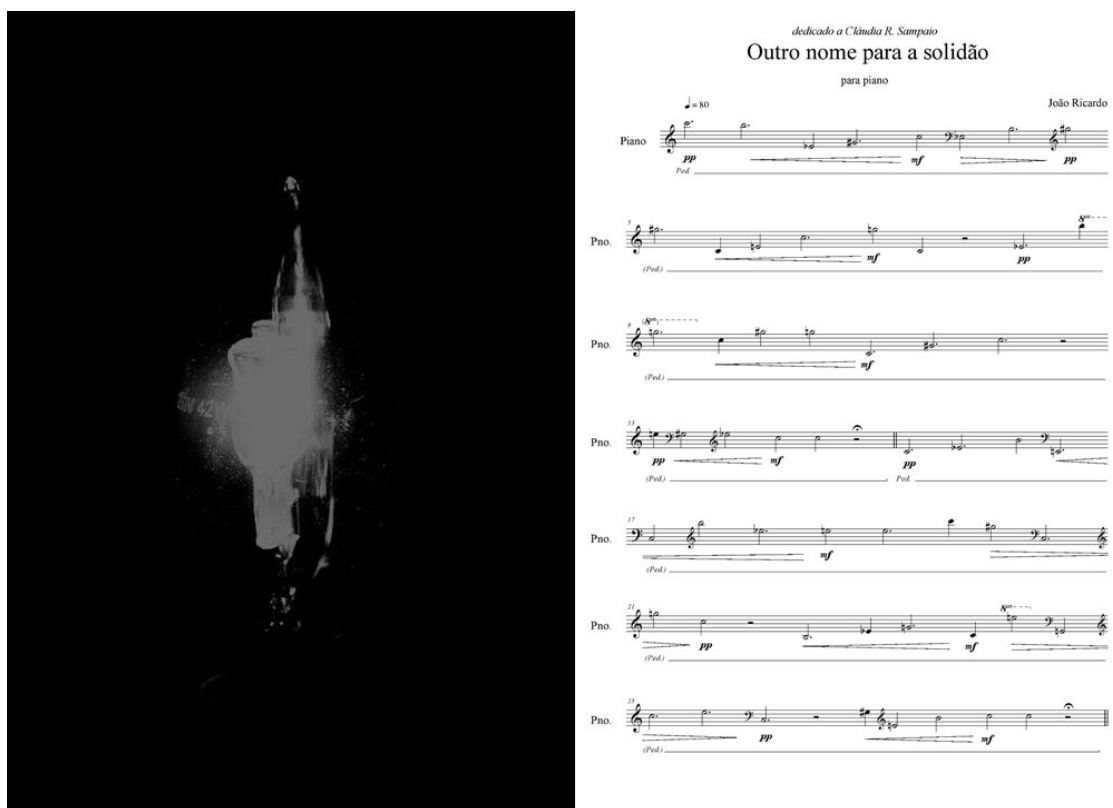
3.1. Poemas para piano

Os *Poemas para piano* são o resultado musical após as primeiras experiências desta transcrição musical na sua variante direta e mais simples. A codificação literária foi feita sobre dois poemas de autores portugueses contemporâneos.

Ambas as peças deste conjunto foram idealizadas para piano solo, de novo ainda numa tentativa de simplificação e experimentação. As duas peças fazem também parte dos primeiros resultados considerados como finalizados após uma aplicação da transcrição de texto para música, e dignos de serem expostos.

O trabalho de composição aqui ilustrado, após a transcrição literária, baseou-se numa experimentação e jogo sobre as distâncias entre oitavas do instrumento, e no prolongamento das notas tocadas até à sua dissipação natural, com o uso quase ininterrupto do pedal de *sustain* no piano.

3.1.1. Outro nome para a solidão



The image is a composite. On the left is a dark, atmospheric photograph of a person in a white dress, possibly a bride, standing in a dimly lit space. On the right is a musical score for the piece 'Outro nome para a solidão' by João Ricardo. The score is for piano and includes dynamic markings like *pp*, *mf*, and *pp*, as well as pedal instructions. The title is 'Outro nome para a solidão' and it is dedicated to Cláudia R. Sampaio. The composer's name, João Ricardo, is also present.

Figura 21 – Foto de capa e primeira página da partitura de *Outro nome para a solidão*.

Nome: *Outro nome para a solidão* (cf. fig. 21)

Data de composição: 2018

Instrumentação: Piano

Duração: c. 3'36''

Texto codificado: “(...) Também me custa / sobreviver a estes dias / mas o que ainda não chegou / é infinito.” (Sampaio 2018, s.p.)²²

Detalhes: Partitura editada pelo autor, peça dedicada a Cláudia R. Sampaio (1981), foto de capa da autoria de Patrícia Vieira (1991)

O texto usado para a composição desta peça foi retirado do final do poema *Ninguém conhece o infinito*, da poetisa Cláudia R. Sampaio.

Em termos de parâmetros rítmicos a divisão das palavras foi (novamente) silábica, em que cada letra da sílaba corresponde a uma semínima: por isso, uma sílaba de três letras corresponde a uma mínima com ponto, ou três semínimas, uma sílaba de duas letras a uma mínima, ou duas semínimas, etc. Relativamente a parâmetros frequenciais as notas foram derivadas de uma matriz alfabética a partir da sequência de notas da escala aumentada (*augmented scale*), na sua transposição em dó – portanto com a letra *a* a corresponder à primeira nota dó da escala – como exemplificado na figura em baixo.

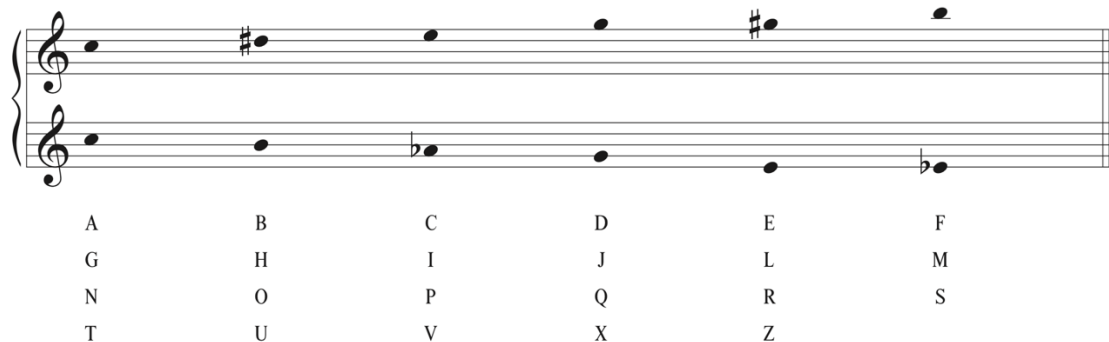


Figura 22 – Matriz alfabética usando as notas da escala aumentada, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em dó.

A partir desta matriz foram encontradas as notas que constituem o material musical. A peça está dividida em quatro pequenas secções, em que cada secção representa

²² <http://sitio.atv.pt/2013/02/5-poemas-de-claudia-r-sampaio.html> acedido em 13/05/2019.

uma repetição da codificação do texto completo, com a sequência de notas retiradas da matriz nas direções descendente, ascendente, ascendente e descendente, respetivamente.

Figura 23 – Fragmento da partitura da segunda secção da peça *Outro nome para a solidão*.

A figura em cima ilustra a transcrição das frases ‘também me custa / sobreviver a estes dias’ na segunda repetição do texto completo, a partir da matriz alfabética no sentido ascendente, a começar na nota dó natural após a barra dupla.

No caso específico desta peça, o piano será idealmente tocado a uma mão – ou seja existe apenas uma linha ‘melódica’, que representa a transcrição quase direta do respetivo texto. As discrepâncias entre as oitavas usadas foram trabalhadas de forma aleatória, isto é, não passam de escolhas estéticas por parte do compositor. Na figura que se segue as frases transcritas são: ‘mas o que ainda não chegou / é infinito’, referentes à quarta repetição do texto usado, com matriz alfabética descendente, a começar na nota mib após a pausa.

Figura 24 – Fragmento da partitura da última secção da peça *Outro nome para a solidão*.

3.1.2. *Império/Violência*

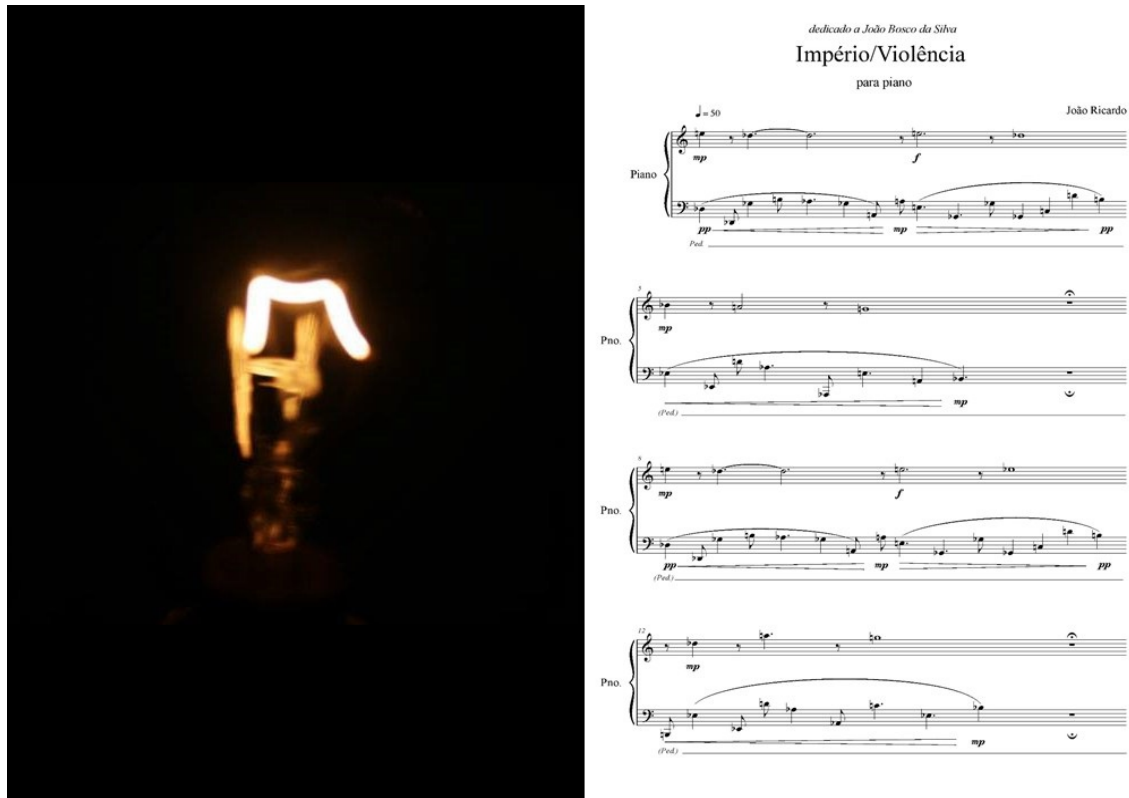


Figura 25 – Foto de capa e primeira página da partitura de *Império/Violência*.

Nome: *Império/Violência* (cf. fig. 25)

Data de composição: 2018

Instrumentação: Piano

Duração: c. 3'21''

Texto codificado: “(...) Da violência / nascem impérios – / só eles terminam.
/ Da violência / nascem impérios – / só ela persiste. (...) Podias construir / um
império no coração / mas não. (...)” (Silva 2017: s.p.)²³

Detalhes: Partitura editada pelo autor, peça dedicada a João Bosco da Silva (1985), foto de capa da autoria de Patrícia Vieira

Esta peça, fazendo parte do mesmo conjunto que a anterior, foi também composta para piano solo. Apesar de ter sido pensada e desenhada primeiro que a anterior, foi deixada de parte e só depois de *Outro nome para a solidão* é que foi finalizada. O método

²³ <http://www.enfermaria6.com/blog/2017/11/14/haikus-coreanos> acedido em 13/05/2019.

parecia apresentar resultados demasiado ‘simples’, pois ainda não tinha sido encontrada uma forma ideal, de um ponto de vista pessoal, de trabalhar os motivos musicais retirados do texto. Em paralelo, de forma a tentar colmatar estas observações, foram acrescentados motivos na mão direita em paralelo à linha sonorizada.

Os parâmetros de durações e de alturas de notas têm uma associação e aplicação semelhantes aos da peça anterior, pelo que não existe necessidade de voltar a repetir. Um ponto de inovação que vale a pena aqui ilustrar é o uso do carácter de espaço como nota musical; ou seja, a codificação do carácter de espaço entre as palavras. Na peça anterior, não foi considerado o carácter de espaço como parte do texto a ser associado a uma altura de nota. Apesar disto, em *Outro nome para a solidão*, foi feita a associação mais óbvia dos caracteres de espaço a silêncios, com o uso de pausas de mínima entre cada frase e pausas de mínima com suspensão entre cada repetição do texto.

No caso específico de *Império/Violência* foi feita uma experimentação em que o carácter de espaço corresponde à nota musical referente à sílaba anterior – aqui sim uma transcrição ‘pensada’ dos caracteres de espaço – mas aplicada com uma ou mais oitavas de distância da nota que a precede. Assim o carácter de espaço está relacionado com a matriz alfabética, mas o salto de oitava serve como uma diferenciação bastante perceptível relativamente ao carácter de letra.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The first system's right hand starts with a melody in G major (one sharp) with a mezzo-piano (mp) dynamic, followed by a forte (f) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with dynamics ranging from pianissimo (pp) to mezzo-piano (mp), featuring a sustained pedal point in the bass. The second system continues the melodic and harmonic development, maintaining the mezzo-piano (mp) dynamic in both hands and concluding with a final sustained note in the bass.

Figura 26 – Fragmento da partitura da primeira secção da peça *Império/Violência*.

Na figura em cima o caracter de espaço está codificado nas colcheias das notas musicais (rêb, lá, etc.). Nesta secção está codificado o texto ‘da violência / nascem impérios / só ela persiste’. As ligaduras entre as notas representam uma das frases completas de cada *haiku* transcrito (com respectivas colcheias a representar o espaço entre as palavras desse verso), e as colcheias que se encontram fora das ligaduras correspondem à separação entre cada verso, aqui tratado da mesma perspetiva que o caracter de espaço entre palavras. Por último, as pausas com suspensão representam o final de cada *haiku*, em semelhança com a peça anterior.

Foram também criados ficheiros áudio referentes a cada peça, com o intuito de providenciar uma representação sonora bastante fidedigna do que será o resultado final da peça. O *software* usado para as representações MIDI dos *Poemas para piano* foram o *Ableton Live 9 Suite*, e o instrumento virtual usado foi o *Soft Piano*, da série de instrumentos virtuais LABS (*Let's all become something*), desenvolvidos pela *Spitfire Audio*²⁴.

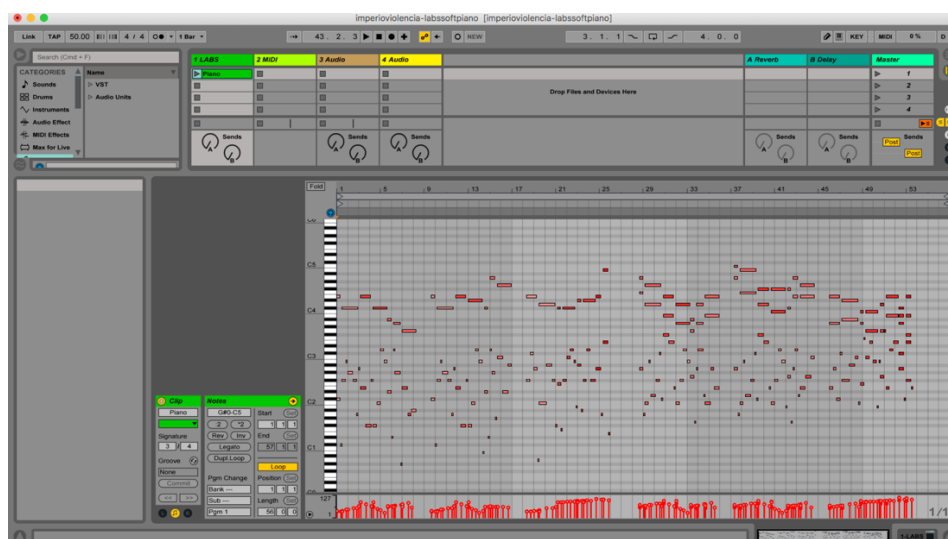


Figura 27 – Fotografia da mistura do instrumento virtual *Soft Piano* no *Ableton Live 9 Suite*.

Depois de exportado, o áudio relativo ao piano virtual foi trabalhado no *Audacity*, em que a faixa principal foi envolta por duas cópias da mesma, uma com as entradas um pouco mais cedo e outra com as entradas um pouco mais tardias (espécie de efeito pré-eco e eco respetivamente). A figura seguinte serve para ilustrar as três faixas, com o uso

²⁴ <https://www.spitfireaudio.com/labs/> acedido em 13/05/2019.

das duas cópias (primeira e terceira pista) da faixa principal, para um efeito de panorâmica, para uma sensação de espacialização (*stereo*), mas também numa tentativa de tornar todo o áudio um pouco mais ornamentado e complexo do que seria apenas a linha única da sonorização textual, que apesar da adição das outras faixas continua a ser completamente perceptível e a única que sobressai por completo das três.

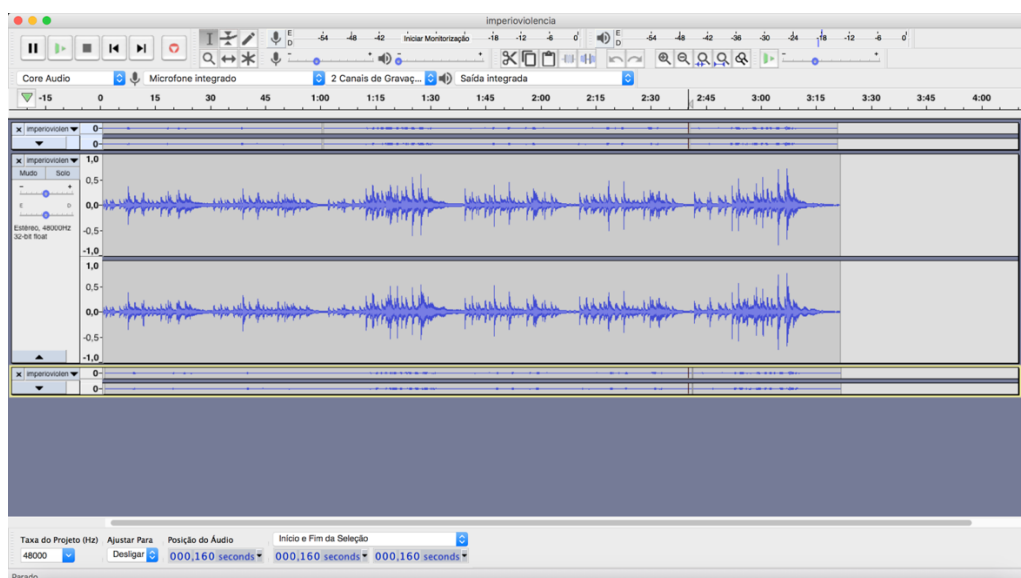


Figura 28 – Fotografia da mistura das faixas de áudio no Audacity.

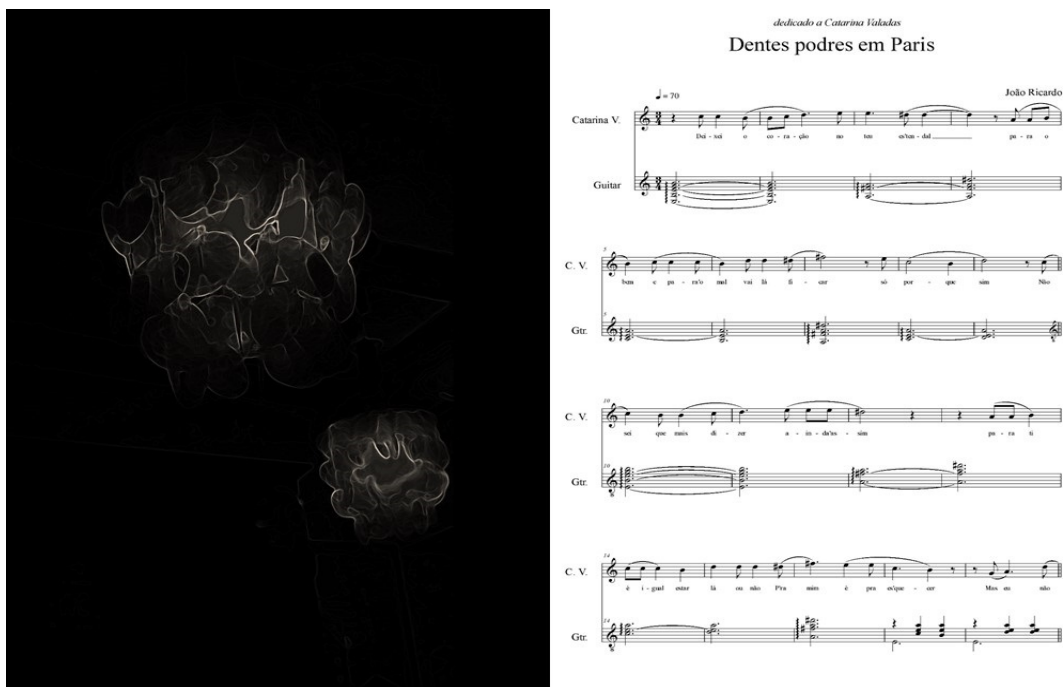
Também na peça *Outro nome para a solidão* foi utilizado uma mesma mistura, nos mesmos *softwares* e com os mesmo trabalhos de entradas e espacialização. Os ficheiros áudio trabalhados após a mistura no Audacity serão enviados aos poetas, em conjunto com a foto de capa e a primeira página da partitura da peça (cf. cap. 3.7.).

3.2. *Díptico maldito*

O seguinte par de peças musicais consiste em canções dedicadas a dois músicos portugueses. Não foram de todo compostas com o objetivo principal de serem tocadas pelos músicos a que são dedicadas; simplesmente facilitou bastante a tarefa de composição destas peças o fato de idealizar possíveis executantes para as mesmas. Em nenhuma das duas canções do *Díptico maldito* foi feita uma associação ou transcrição rítmica – apenas foi transcrito o texto de Heiner Muller (1929-1995) a partir da sua associação de letras a alturas de notas. Esta composição (e a próxima também) faz parte

de experiências e aplicações do método relativas quase exclusivamente a parâmetros frequenciais, e quase podiam estar inseridas no capítulo 2.2.

3.2.1. *Dentes podres em paris*



The image shows the cover of a musical score on the left and the first page of the score on the right. The cover features a dark, abstract, and somewhat ethereal illustration. The score page is titled "Dentes podres em Paris" and is dedicated to "Catarina Vilhadas". It is composed by João Ricardo. The score is written for Catarina V. (Vocal) and Guitar. The tempo is marked as "♩ = 70". The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line.

Figura 29 – Foto de capa e primeira página da partitura de *Dentes podres em Paris*.

Nome: *Dentes podres em Paris* (cf. fig. 29)

Data de composição: 2018

Instrumentação: Voz e guitarra

Duração: c. 2'24''

Texto codificado: “Alguma coisa me consome / Fumo de mais / Bebo de mais / Morro de menos” (Müller 1997: 55)²⁵

Texto cantado/letra: “Deixei o coração no teu estendal, / para o bem e para o mal / vai lá ficar, só porque sim. / Não sei que mais dizer; ainda assim, / para ti é igual estar lá ou não, / para mim é para esquecer. / Mas eu não quero saber / se o mundo está para acabar. / No final fica-te tão bem. / Só queria dizer / que se o mundo acabar / não sei bem onde deixei o meu coração. / Nem sei se morro de menos. / Também não quero saber / se o mundo está para acabar. / No final fica-te tão bem. / Só queria dizer / que se o mundo acabar / não sei bem onde deixei o meu coração.”²⁶

²⁵ <http://meianoitetododia.blogspot.com/2017/06/um-poema-de-heiner-muler.html> acedido em 13/05/2019.

²⁶ Letra da autoria do autor.

Detalhes: Partitura editada pelo autor, peça dedicada a Catarina Valadas (1995), foto de capa da autoria de Patrícia Vieira

Para esta peça foi desenhada uma matriz a partir da sequência de notas obtida de uma escala de tons-inteiros, na sua transposição em si, apenas no sentido ascendente. As notas conseguidas pela associação da matriz encontram-se na nota mais aguda dos acordes que acompanham a linha de voz cantada.

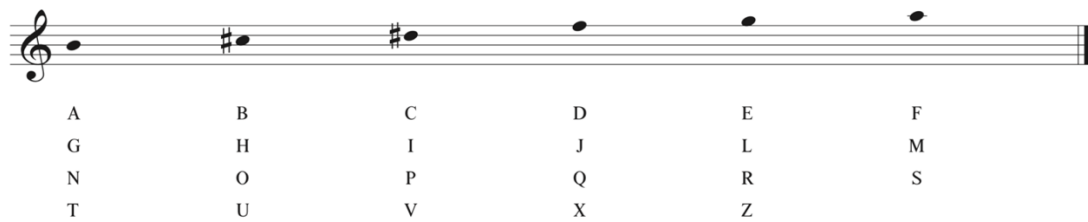


Figura 30 – Matriz alfabética usando as notas da escala de tons-inteiros, no sentido ascendente, na sua transposição em si.

Os acordes associados à primeira frase do texto codificado – os nove compassos iniciais – são repetidos com uma nova letra cantada, o que encerra a primeira secção da canção. Na figura apresentada em baixo pode observar-se a tal primeira transcrição da frase ‘alguma coisa me consome’, aqui na sua repetição, com a sílaba sempre associada a uma duração de nota de mínima com ponto.

Figura 31 – Fragmento da partitura da primeira secção da peça *Dentes podres em Paris*.

Os dois últimos compassos da secção, compassos 17 e 18, servem como transição para a próxima secção, correspondente também às próximas duas frases transcritas nos acordes da guitarra; a duração das sílabas foi dividida num motivo rítmico de três semínimas que vai ser usado em toda a secção seguinte, próxima a um refrão.

As frases transcritas ‘fumo de mais / bebo de mais’ são conseguidas através da mesma associação nota-letra empregada na frase anterior, mas o valor rítmico associado a cada sílaba foi dobrado; nesta secção a partir do compasso 19 cada sílaba equivale a duas mínimas com ponto (basicamente dois compassos para cada sílaba).

The musical score is presented in four systems, each consisting of a vocal line (C. V.) and a guitar line (Gtr.). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The lyrics are in Portuguese.

System 1 (Measures 19-22):

- C. V.:** Starts with a box labeled 'B' and a dynamic marking of *mf*. The melody is: $\text{que} - \text{ro sa} - \text{ber se'o mun} - \text{do está} \text{ p'ra} - \text{ca} - \text{bar}$.
- Gtr.:** Starts at measure 19 with a dynamic marking of *mf*. The accompaniment consists of chords: $\text{F\#}^{\flat} \text{C}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F\#}$ (measures 19-20), $\text{F\#}^{\flat} \text{C}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F\#}$ (measures 21-22).

System 2 (Measures 23-26):

- C. V.:** The melody is: $\text{no} \text{ fí} - \text{nal fí} - \text{ca} - \text{te tão} \text{ bem Só}$.
- Gtr.:** The accompaniment consists of chords: $\text{F\#}^{\flat} \text{C}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F\#}$ (measures 23-24), $\text{F\#}^{\flat} \text{C}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F\#}$ (measures 25-26).

System 3 (Measures 27-30):

- C. V.:** The melody is: $\text{que'ri} - \text{a di} - \text{zer que se'o mun} - \text{do a} - \text{ca} -$.
- Gtr.:** The accompaniment consists of chords: $\text{F\#}^{\flat} \text{C}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F\#}$ (measures 27-28), $\text{F\#}^{\flat} \text{C}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F\#}$ (measures 29-30).

System 4 (Measures 31-34):

- C. V.:** The melody is: $\text{bar não sei bem on} - \text{de dei} - \text{xei o meu co} - \text{ra} - \text{ção}$.
- Gtr.:** The accompaniment consists of chords: $\text{F\#}^{\flat} \text{C}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F\#}$ (measures 31-32), $\text{F\#}^{\flat} \text{C}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F\#}$ (measures 33-34).

Figura 32 – Fragmento da partitura da segunda secção da peça *Dentes podres em Paris*.

Relativamente à última frase transcrita ‘morro de menos’, a duração dos acordes volta a ser a mesma que na primeira secção, em que cada sílaba corresponde a uma duração de nota de mínima com ponto, repetida nesta secção apenas uma vez (compassos 35 a 39), como se pode observar na figura abaixo. A partir do compasso 40 até ao final da canção dá-se uma repetição da segunda secção da canção, com a mesma letra cantada, de novo reforçando a ideia de refrão.

The figure shows a musical score for the song 'Dentes podres em Paris'. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line (C. V.) and the bottom staff is for the guitar (Gtr.). The vocal line starts with a 'C' in a box, indicating a common time signature. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Nem sei se morro de menos Tam - bém não'. The guitar part starts at measure 35 and features a series of chords in a key signature of one sharp, with a dynamic marking of 'p' (piano).

Figura 33 – Fragmento da partitura da terceira secção da peça *Dentes podres em Paris*.

3.2.2. *Note from underground*



The figure shows the first page of the musical score for the song 'Note from underground'. The score is dedicated to Pedro Ribeiro and is by Jolo Ricardo. It features a tempo marking of '♩ = 60'. The score includes parts for Captain Boy, Cap. B., and Gtr. The lyrics are: 'Shu - down dance be - fore our eyes They'd like to know how old we are', 'lights went down we try to think we cry and try to for - get the world You', 'say love let me have one more let me have one last mid - night I', and 'need to find your heart - beat I can't sleep with - out it'.

Figura 34 – Foto de capa e primeira página da partitura de *Note from underground*.

Nome: *Note from underground* (cf. fig. 34)

Data de composição: 2018

Instrumentação: Voz e guitarra

Duração: c. 2'20''

Texto codificado: “Sou sozinho, e eles são todos” (Dostoiévski 2009: 34)²⁷

Texto cantado/letra: “Shadows dance before our eyes. / They’d like to know how old we are. / Lights went down, we try to blink, / we cry and try to forget the world / You say love let have one more, / let me have one last midnight, / I need to feel your heartbeat, / I can’t sleep without it / Hi, I just came by, to buy, / my existence. / And I don’t know why, / and I don’t know why, / it’s a bit expensive. / And I don’t know why / I came by, to buy, / my existence. / And I don’t know why, / and I don’t know why, / it’s a bit expensive. / And I don’t know why.”²⁸

Detalhes: Partitura editada pelo autor, peça dedicada a Pedro Ribeiro (1992), foto de capa da autoria de Tomás Matos (1993)

Nesta peça o texto trabalhado não se trata de um poema mas sim de uma frase retirada da obra *Notas do Subsolo* (1864) de Fiódor Dostoiévski (1821-1881): “Havia mais uma questão que na época me atormentava: exatamente o fato de que ninguém se parecia comigo e de que eu não me parecia com ninguém. *Sou sozinho, e eles são todos*, pensei eu – e refleti.” (Dostoiévski 2009: 34). Apesar da letra da canção e do título estarem numa língua estrangeira, o texto foi codificado em língua portuguesa, a partir de uma tradução por parte do autor (proveniente de uma versão já traduzida para inglês) do texto do escritor russo. O dialeto do texto e do título foi decidido em parte numa tentativa de aproximação ao repertório do músico ao qual a música é dedicada.

Vale a pena salientar desde já que nesta peça tentou-se codificar um pouco a série numérica retirada do texto codificado. Dividindo a frase em três momentos obtêm-se três secções, a primeira com quatro sílabas (‘sou-so-zi-nho’) e as seguintes com três sílabas cada (‘e-e-les’ / ‘são-to-dos’). Também a canção pode ser dividida em três secções de quatro compassos cada – no entanto o quarto acorde da segunda e da terceira secção é

²⁷ “Another circumstance, too, worried me in those days: that there was no one like me and I was unlike anyone else. “*I am alone, and they are everyone*,” I thought – and pondered.”

²⁸ Letra da autoria do autor.

uma repetição quase exata do anterior (foi apenas usado com o intuito de criar um formato regular entre as secções).

Os parâmetros frequenciais assemelham-se aos da peça anterior pelo que, de novo não se torna necessário voltar a repetir. A única diferença encontra-se na frase sonorizada, que em vez de se encontrar codificada na nota mais aguda do acorde, neste caso está na nota mais grave (*bass note*).

The image displays a musical score for the second section of the piece 'Note from underground'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 8 and ends at measure 16. The second system starts at measure 21 and ends at measure 28. Each system has two staves: 'Cap. B.' (Cello/Bass) and 'Gtr.' (Guitar). The vocal part is written on the 'Cap. B.' staff, and the guitar part is on the 'Gtr.' staff. The vocal part includes lyrics: 'Hi, I just came by _____ to buy my e - xis - tence and I don't know why' in the first system, and '_____ and I don't know why _____ it's a bit _____ ex - pen - sive and I don't know why' in the second system. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Figura 35 – Fragmento da partitura da segunda secção da peça *Note from underground*.

Para o ficheiro áudio das vozes do *Díptico maldito* foram usados e testados instrumentos virtuais da biblioteca *Sonatina Symphonic Orchestra*. A figura abaixo da mistura destas faixas no *FLStudio* mostra três faixas de instrumentos, de trompete, fagote e marimba, mas no ficheiro áudio final da peça *Note from underground* apenas estão presentes os dois primeiros instrumentos virtuais. No caso do ficheiro áudio de *Dentes podres em Paris*, os instrumentos virtuais usados para a melodia da voz feminina foram a flauta, o clarinete e o glockenspiel, da mesma biblioteca; nesta peça o instrumento de percussão também foi descartado da faixa usada no áudio final.

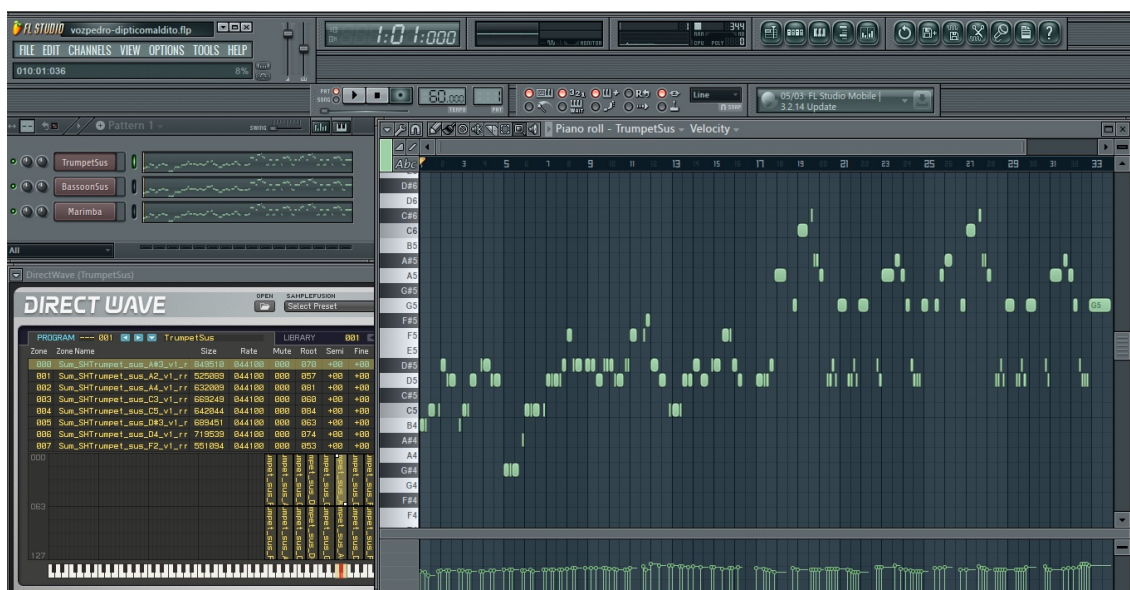
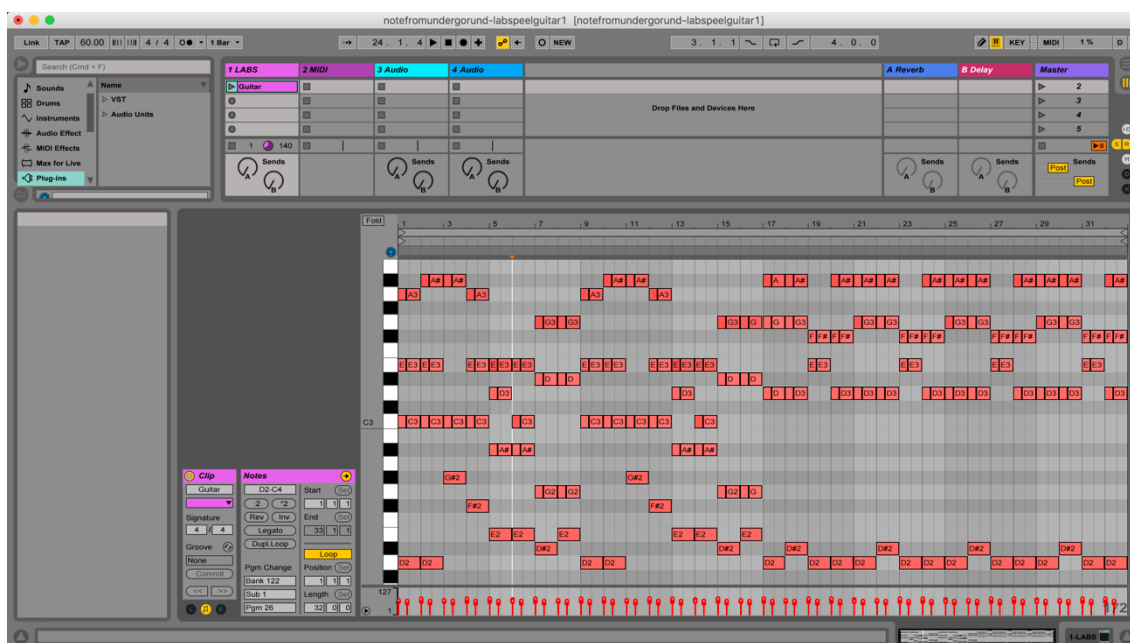


Figura 36 – Fotografia da mistura das faixas de áudio (da voz) no *FLStudio 10*.

Para os acordes de guitarra foi usado o instrumento virtual *Peel Guitar*, da mesma série LABS desenvolvida pela *Spitfire Audio*, e novamente misturado no *Ableton Live 9 Suite*. Os ficheiros áudio relativos ao acompanhamento de ambas as peças de *Díptico maldito* foram trabalhadas neste editor, com o mesmo instrumento virtual.



3.3. *Bar Al Berto*

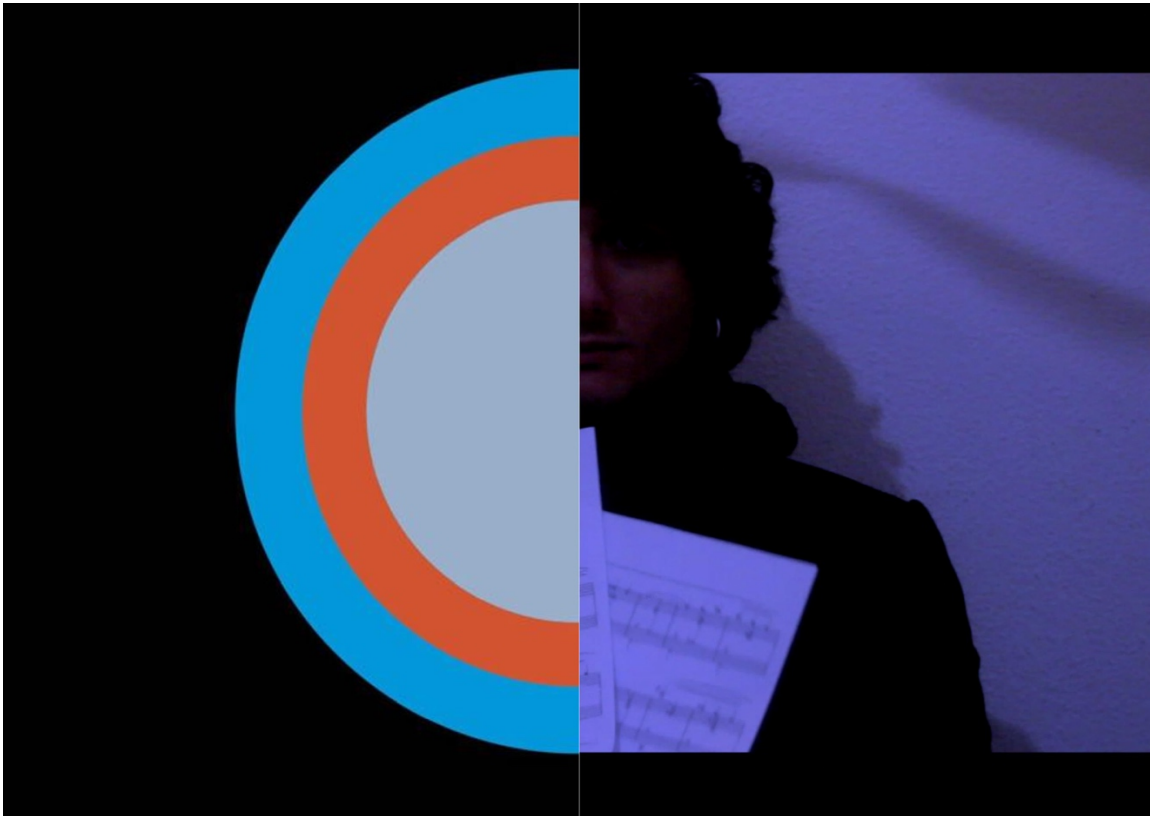


Figura 38 – Foto de capa / frame do vídeo *Bar Al Berto*.

Nome: *Bar Al Berto* (cf. fig. 38)

Data de composição: 2018 – 2019

Instrumentação: Eletroacústica

Duração: c. 0'28''

Notas de programa: *Este vídeo foi criado com o objetivo de servir de 'teaser' à estreia da ópera “A dor de todas as ruas vazias”²⁹, desenvolvida no âmbito do Laboratório de Criação de Ópera Contemporânea, organizado pela “Inestética companhia teatral”, e estreada no Palácio do Sobralinho, em Vila Franca de Xira, a 26 de Janeiro de 2019, sob direção artística do compositor Luís Soldado e do encenador Alexandre Lyra Leite*

Texto codificado/cantado: “Deus tem que ser substituído rapidamente por poemas (...)” (Al Berto 1997/2017 (1ª ed./5ª ed.): 39-40)

Detalhes: Vídeo editado pelo autor, foto de capa da autoria de Rita Leite

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=XrKlbz9SMa8> acedido em 13/05/2019.

Agradecimentos: Catarina Pessoa Jorge, João Alexandre, José Nunes, Mafalda Gordo, Rui Pedro Antunes e Wilds Gomes pelas declamações.

Esta peça foi primeiro pensada apenas como um vídeo de apresentação à estreia da ópera *A dor de todas as ruas vazias*. O texto codificado nesta obra foi retirado do início do poema de Al Berto *Notas para o diário*, que serviu como libreto para a composição da ópera.

Em *Bar Al Berto* a ideia principal foi codificar a métrica do texto na passagem dos diferentes *frames* usados, tudo isto concebido no *software* de edição de vídeo *iMovie*. A duração foi disposta de forma a ser dividida por fragmentos temporais semelhantes, cada um com uma extensão de 0.25 segundos, ou seja, $\frac{1}{4}$ de segundo.

Da mesma forma que, em termos musicais, uma letra corresponderia a uma duração de nota, em relação ao tempo do vídeo foi feita a mesma associação, ou seja, para uma sílaba com quatro letras (a palavra ‘deus’ por exemplo) associou-se um *frame* de vídeo com a duração de quatro fragmentos de 0.25 segundos (1 segundo), para uma sílaba com três letras um *frame* de três fragmentos de 0.25 segundos ($\frac{3}{4}$ de segundo), e assim por diante.

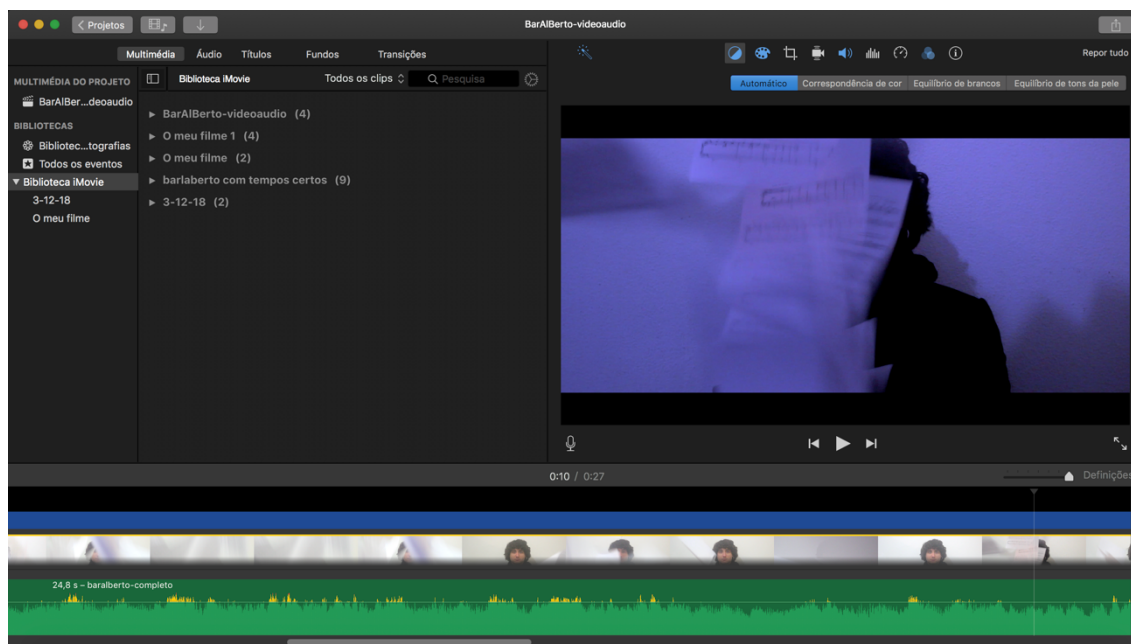


Figura 39 – Fotografia da mistura dos frames no *iMovie*.

Esta divisão da duração total do segundo simplificou bastante a associação e concordância com as durações das notas musicais do acompanhamento musical do vídeo. Aqui a duração das notas musicais foi adaptada com o propósito de acompanhar a passagem de cada *frame*, em que uma sílaba de quatro letras (a mesma palavra ‘deus’) foi associada a uma duração de quatro fragmentos (ou de semicolcheias/uma semínima), a uma sílaba de 3 letras associou-se três fragmentos (ou semicolcheias/colcheia pontuada), etc.



Figura 40 – Secção da transcrição temporal e frequencial do texto de Al Berto.

O processo de codificação da altura e da duração das notas é muito semelhante aos *Poemas para piano*, exceto no trabalho sobre a distância dos âmbitos de oitavas, entre cada sílaba codificada, que nesta peça a distância entre as notas estão bastante próximas.

A matriz é também ela semelhante a exemplos anteriores, em que a sequência de notas da escala cromática foi disposta na sua transposição em dó. As notas musicais usadas como codificação das frases foram retiradas de ambas as linhas da escala cromática no sentido ascendente e descendente, e usadas em simultâneo.

A ideia de usar múltiplas vozes a declamar a frase surgiu antes da criação do acompanhamento musical, que foi acrescentado para dar corpo às gravações das vozes. As faixas vocais, singulares ou em grupos de duas vozes, entram em concordância com a métrica do texto, e por isso em simultâneo com o ataque das notas e com a passagem de *frame* para *frame* do vídeo.

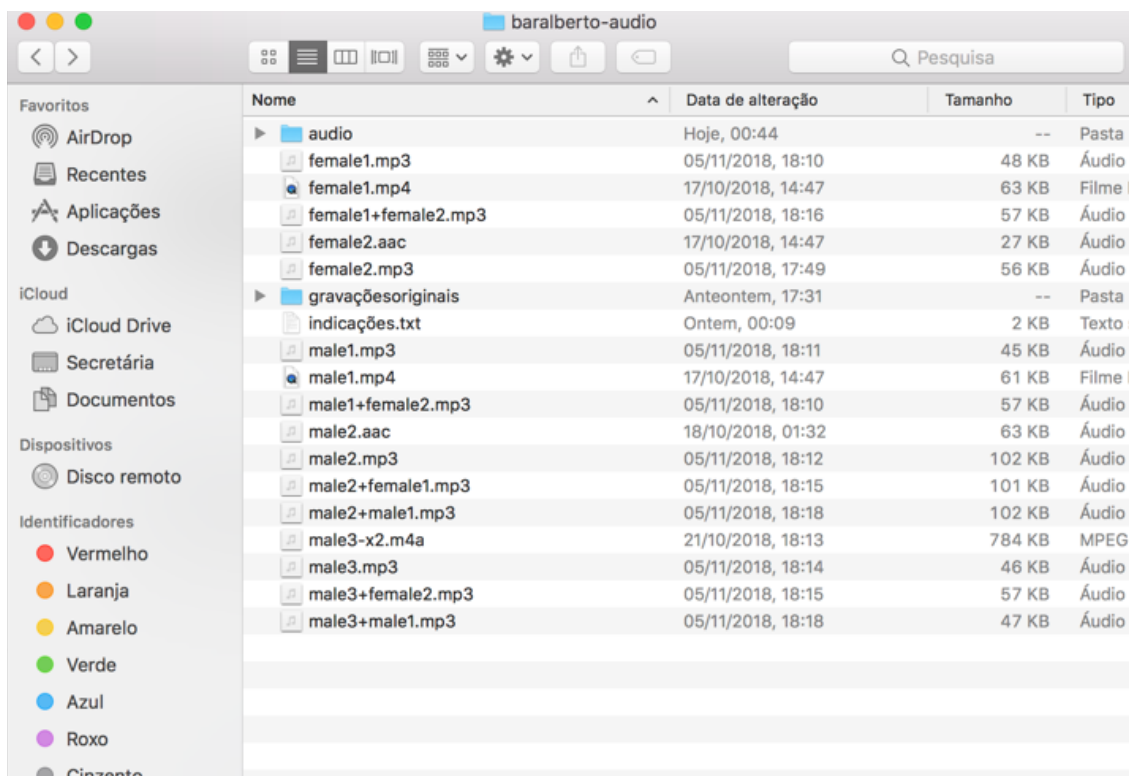


Figura 41 – Fotografia da pasta com os ficheiros áudio das gravações das vozes usadas em *Bar Al Berto*.

Apesar de todo este trabalho, tanto no vídeo como no acompanhamento musical, os parâmetros codificados são maioritariamente temporais, relativos a entradas e durações tanto das imagens como dos vídeos.

A peça que se segue foi toda ela trabalhada exclusivamente com codificações rítmicas retiradas, do seu texto. Além disto, esta peça (e a próxima) a ser apresentada de seguida, são resultado de uma aplicação do método e do trabalho de composição musical bastante mais desenvolvido. Está também acompanhada de um pequeno vídeo criado para complementar e apresentar a música, com um método de codificação também um pouco distinto.

3.4. Naufrágio

Naufrágio
para quarteto de cordas
João Ricardo

Figura 42 – Primeiras páginas da partitura do primeiro andamento de *Naufrágio*.

Nome: *Naufrágio* (cf. fig. 42)

Data de composição: 2018

Instrumentação: Quarteto de cordas

Duração: c. 5'12''

Notas de programa: “*When the still sea conspires an armor, and her sullen and aborted currents breed tiny monsters, true sailing is dead. Awkward instant and the first animal is jettisoned, legs furiously pumping their stiff green gallop, and their heads bob up, poise, delicate, pause, consent, in mute nostril agony, carefully refined, and sealed over.*” (The Doors, 1967, faixa 5)³⁰.

Texto codificado: “Não me lembro em que / naufrágio / disseste que vinhas.” (Sousa s.d.: s.p.)³¹

Detalhes: Partitura editada pelo autor

³⁰ “Quando o mar tranquilo conspira armaduras, e as suas soturnas e abortadas correntes produzem pequenos monstros, a verdadeira navegação é a morte. Estranho momento e o primeiro animal é abandonado, pernas bombeadas furiosamente o inexperiente e feroz galope, e as cabeças vêm à tona, elegantes, delicadas, hesitantes, consentidas, na agonia nasal muda, cuidadosamente purificada, e selada.”

³¹ https://deskgram.net/p/1835755572805266897_7051011474 acedido em 13/05/2019.

Esta peça vem já desde as experiências iniciais, e volta aqui a aparecer pois a meu ver trata-se de um dos resultados com detalhes únicos relativamente ao processo de codificação, dignos de serem um pouco mais analisados em detalhe. Apesar da sua composição preceder a *Bar Al Berto*, decidiu-se aqui incorporá-la por, em conjunto com o vídeo anterior, se focar quase exclusivamente na métrica/ritmo do texto, mas também para demonstrar como outras formas de incorporar texto numa música a partir dos parâmetros temporais podem resultar em novos produtos.

A série numérica tida como estrutura neste quarteto de cordas – 3 2 6 2 3 9 8 3 6 – foi retirada do número de letras em cada palavra do texto ‘não me lembro em que naufrágio disseste que vinhas’, aqui transcrito. Na figura em baixo (figura 43) pode observar-se o texto ‘não me’ codificado nos motivos curtos do segundo violino no compasso 1 e na viola no compasso 2, a palavra ‘lembro’ está codificada nos motivos do segundo violino no compasso 4 (ver também figura 18 no capítulo anterior para comparação das diferenças). O texto ‘em que’ aparece mais abaixo na viola no compasso 5, e depois a palavra ‘naufrágio’ é apresentada pelo segundo violino no compasso 7.

I

♩ = 88

The musical score is for a string quartet, measures 1 through 8. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked as quarter note = 88. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The text 'não me' is encoded in measures 1-2, 'lembro' in measure 4, 'em que' in measure 5, and 'naufrágio' in measure 7.

Figura 43 – Secção da primeira página da partitura do primeiro andamento de *Naufrágio*.

Na figura que se segue a palavra ‘naufrágio’ aparece de novo codificada, aqui na viola, no compasso 9, e a palavra ‘disseste’ é apresentada pelo segundo violino no compasso 11.

This musical score snippet covers measures 9 through 12 of the first movement. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/4. In measure 9, Vln. I plays a half note B-flat (p), Vln. II plays a half note B-flat (p), and the Viola plays a sixteenth-note figure (f). In measure 10, Vln. I plays a half note B-flat (mf), Vln. II plays a half note B-flat (mf), and the Viola plays a half note B-flat (mf). In measure 11, Vln. I plays a half note B-flat (mf), Vln. II plays a half note B-flat (ff), and the Viola plays a half note B-flat (p). In measure 12, Vln. I plays a half note B-flat (mf), Vln. II plays a half note B-flat (mf), and the Viola plays a half note B-flat (p). The Vc. staff shows a half note B-flat (mf) in measure 9 and a half note B-flat (p) in measure 11.

Figura 44 – Segunda secção da primeira página da partitura do primeiro andamento de *Naufrágio*.

Para finalizar a primeira repetição do texto completo, nos compassos 13 e 14 a palavra ‘que’ vai aparecer quatro vezes, na viola e no segundo violino duas vezes cada (como uma espécie de pergunta-resposta entre os dois instrumentos), e a última palavra ‘vinhas’ é apresentada pelo segundo violino no compasso 16.

This musical score snippet covers measures 13 through 16 of the first movement. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 13, Vln. I plays a half note B-flat (f), Vln. II plays a half note B-flat (f), and the Viola plays a half note B-flat (f). In measure 14, Vln. I plays a half note B-flat (f), Vln. II plays a half note B-flat (f), and the Viola plays a half note B-flat (f). In measure 15, Vln. I plays a half note B-flat (ff), Vln. II plays a half note B-flat (ff), and the Viola plays a half note B-flat (ff). In measure 16, Vln. I plays a half note B-flat (mf), Vln. II plays a half note B-flat (f), and the Viola plays a half note B-flat (mf). The Vc. staff shows a half note B-flat (mp) in measure 13 and a half note B-flat (f) in measure 15.

Figura 45 – Terceiro fragmento da partitura do primeiro andamento de *Naufrágio*.

Finalizada a primeira introdução da frase, todo o andamento de certa forma se repete, com algumas variações na métrica inicial – como por exemplo a junção dos motivos codificados das palavras ‘me lembro’, que forma um novo motivo de oito

semicolcheias, ou as palavras ‘lembro em’, que forma um outro motivo com a duração de oito semicolcheias.

No segundo andamento a métrica do texto deixa de ser associada a pequenos motivos de uma semicolcheia por letra a cada palavra, e é codificada em notas longas que correspondem também ao tamanho da palavra. Cada letra passa a corresponder a uma duração de nota de mínima, sem separação da duração total na nota. Por isso, a palavra ‘não’ tem aqui a duração de uma semibreve com ponto (ou três mínimas), a palavra ‘me’ tem a duração de uma semibreve (ou duas mínimas), etc.

Os espaços entre palavras aqui também foram considerados, mas não foram codificados como caracteres como acontece na peça *Império/Violência*. Entre os compassos 43 e 46, onde a frase ‘não me lembro’ se encontra ritmicamente codificada, os silêncios que separam as palavras têm a duração de uma semínima, e no final da frase está uma pausa de mínima.

II

The musical score is divided into two systems. The first system, marked with a box 'E', contains measures 43-46. The second system, starting at measure 47, continues the piece. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The time signatures change throughout: 6/8, 4/4, 6/4, and 2/4. Dynamic markings include *pp*, *f*, *p*, *ff*, and *pppp*. The notation features notes, rests, and slurs, with a box labeled 'E' at the beginning of the first system.

Figura 46 – Secção da primeira página da partitura do segundo andamento de *Naufração*.

Na mesma figura em cima podem observar-se, entre os compassos 47 e 49, as notas relativas à codificação da frase ‘em que naufrágio’. Desta vez, no final da frase, a duração da pausa é de uma semibreve (ou duas mínimas). A última frase do texto, ‘disseste que vinhas’, encontra-se codificada de forma semelhante entre os compassos 50 e 56, mas com um prolongamento dos silêncios distinto (*cf.* anexo E).

Basicamente, nas pausas, as palavras mais curtas (de duas ou três letras) estão associadas a uma duração de pausa de semínima, enquanto que as palavras com mais letras têm uma duração de pausa mais demorada: ‘lembro’ e ‘vinhas’ têm seis letras por isso associou-se uma pausa de mínima, ‘naufrágio’ é a palavra mais longa com nove letras, por isso têm-lhe associado a maior duração de pausa, de semibreve, e a palavra ‘disseste’ tem oito letras por isso associou-se a duração de pausa de mínima com ponto.

Na secção seguinte a codificação métrica, bem como a configuração da sequência de pausas, foi invertida; o texto ler-se-á, portanto, ‘vinhas que disseste / naufrágio que em / lembro me não’. A primeira frase desta inversão está codificada entre os compassos 57 e 62. Na figura em baixo observa-se, entre os compassos 63 e 65, a codificação da segunda frase, e entre os compassos 66 e 68 (final da peça) a terceira frase do texto invertido.

The image displays two systems of musical notation for the second movement of *Naufrágio*. The first system covers measures 63 to 65, and the second system covers measures 66 to 68. Each system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The notation features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. In the first system, measures 63 and 64 are marked with *mp* (mezzo-piano), while measure 65 shows a transition from *ppp* (pianissimo) to *p* (piano). The second system, starting at measure 66, shows a more complex dynamic range, with *p* (piano) and *ff* (fortissimo) markings in measures 66 and 67, and a final measure 68 marked with *p*, *pp*, and *f* (forte).

Figura 47 – Secção da última página da partitura do segundo andamento de *Naufrágio*.

3.4.1. Vídeo para *Naufrágio*

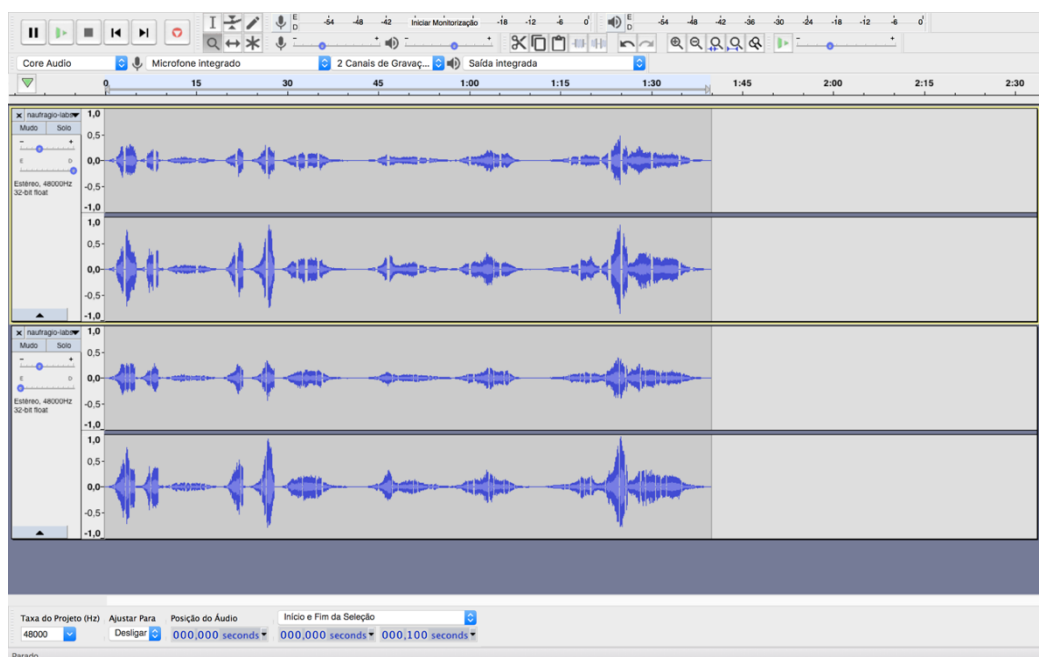


Figura 48 – Fotografia da mistura dos ficheiros áudio no *Audacity*.

A componente musical usada neste vídeo é um extrato da peça completa, neste caso quase toda a secção inicial do segundo andamento. Os ficheiros áudio foram criados usando novamente os instrumentos virtuais LABS, da *Spitfire Audio*, mas desta vez usando o pacote *Frozen Strings*, e exportado a partir do *Ableton Live 9 Suite*.

O que se pode observar na figura acima, e mais em pormenor na figura 49 em baixo, são pequenos cortes de silêncio nas faixas de áudio misturadas no *Audacity*. A faixa com o áudio completo do quarteto de cortes foi importada duas vezes.

O posicionamento dos cortes é mais uma aplicação da codificação métrica do texto: na primeira faixa a duração total do áudio foi dividida em fragmentos de 0,5 segundos, e a cada fragmento foi associado uma letra. O corte de silêncio ocorre associando-o ao carácter de espaço entre cada palavra; por isso, considerando a métrica do texto 3 2 6 2 3 9 8 3 6, encontram-se três fragmentos de meio segundo de som (palavra ‘não’), depois um fragmento de silêncio, dois fragmentos de meio segundo de som (palavra ‘me’), um fragmento de silêncio, e assim por diante.

Na outra faixa a aplicação dos cortes é semelhante, mas a duração total do áudio foi dividida em fragmentos de 0,25 segundos, associados a cada letra individual. Portanto aqui inicia-se a música com três fragmentos de 0,25 segundos (palavra ‘não’), depois aparece um fragmento de silêncio, dois fragmentos de 0,25 segundos (palavra ‘me’), fragmento de silêncio, e assim por diante. As panorâmicas de cada ficheiro áudio estão afastadas ao máximo para cada um dos lados de modo a ser bastante perceptível os cortes em cada uma das faixas individualmente, mas de forma a que em conjunto resultem num efeito interessante.

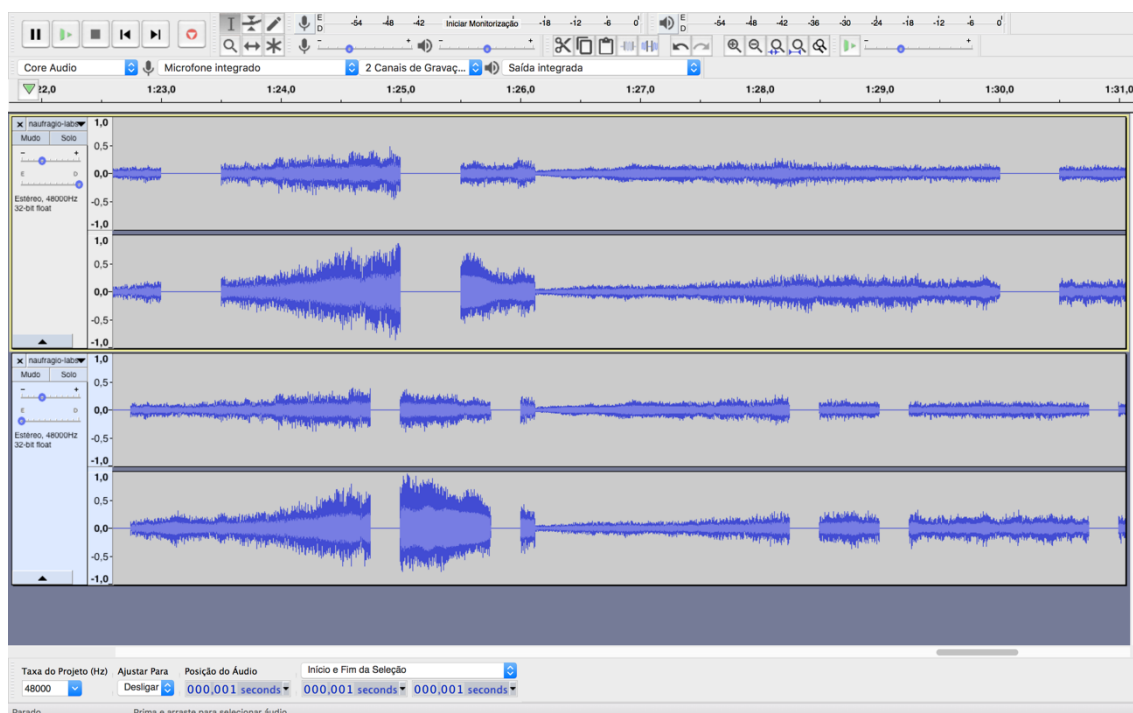


Figura 49 – Fotografia aproximada da mistura dos ficheiros áudio no *Audacity*.

Escolheu-se aqui discutir primeiro a música que acompanha o vídeo porque o vídeo foi feito depois deste áudio; ou seja, a ideia aqui não começou com o objetivo de fazer um vídeo, pois o mesmo foi feito para acompanhar o ficheiro de áudio final, já pensado com os cortes de silêncio.

Relativamente à codificação e incorporação da métrica do texto no vídeo, em *Naufração* foi trabalhado não o tempo em si, mas consoante as palavras vão sendo escritas e rescritas no vídeo – não existe, portanto, uma divisão sequencial da duração do vídeo, mas sim dos acontecimentos que vão ocorrendo no mesmo.

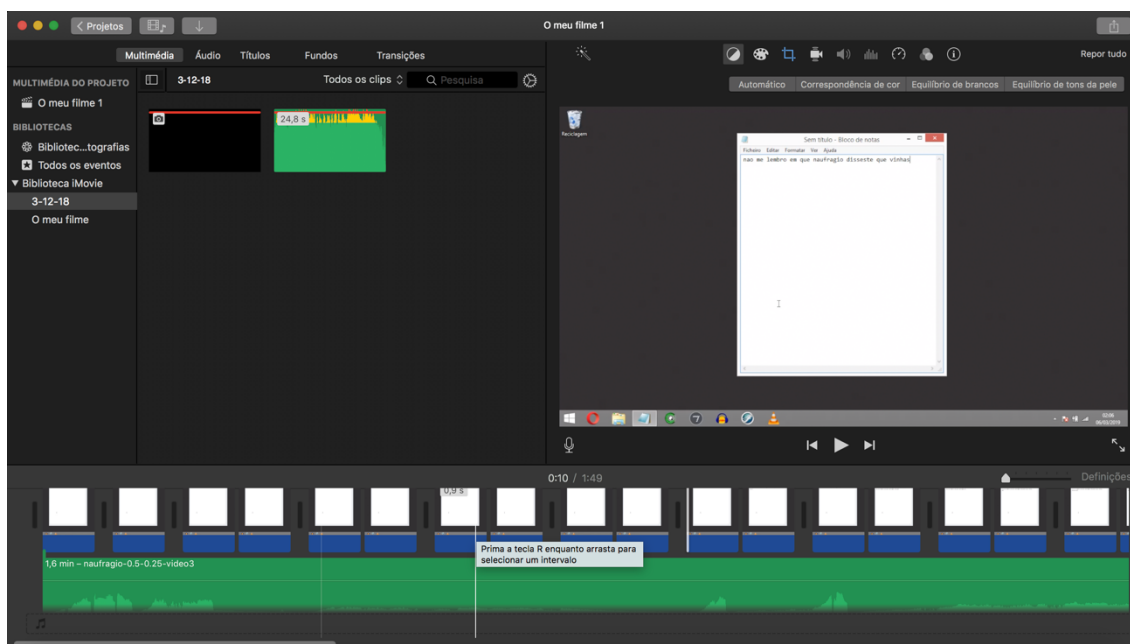


Figura 50 – Fotografia da mistura do vídeo no *iMovie*.

No vídeo, a mesma métrica aplicou-se em cortes consoante as palavras escritas num editor de texto são repetidas – ou seja é como se o vídeo voltasse para trás quando são escritas as palavras, e a métrica encontra-se no momento em que determinada palavra acaba de ser escrita.

Para exemplificar, considere-se uma primeira célula da métrica total: 3 2 6. O vídeo começa com as três primeiras palavras (do mesmo texto codificado) a serem escritas, aqui volta para o início da escrita da palavra anterior. Depois são escritas duas palavras (contanto com a anterior a ser repetida), e volta de novo para trás, desta vez para escrever seis palavras, e assim sucessivamente. O que se pode observar no vídeo são as palavras a serem escritas pela seguinte ordem, considerando a primeira secção da métrica exemplificada acima: ‘não me lembro / lembro em / em que naufrágio disseste que vinhas / etc.’

Como se pôde analisar nestes últimos exemplos, os parâmetros temporais foram sendo manipulados e metamorfoseados de novas e diversas formas; em concordância, a peça seguinte apresenta não só outras manipulações rítmicas, mas também novas aplicações dos parâmetros frequenciais, obtidos a partir da sonorização textual.

3.5. Redondo palpável

[illegible]

Figura 51 – Primeiras páginas da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.

Nome: *Redondo palpável* (cf. fig. 51)

Data de composição: 2019

Instrumentação: Trio de madeiras

Duração: c. 10'50''

Notas de programa: *“Drunk, whiteness hoards its strength. When you sleep, sun drunk, like a seed that holds its breath beneath the soil. To dream in heat, all heat, that infest the equilibrium of a hand, that germinates the miracle of dryness... In each place you have left, wolves are maddened, by the leaves that will not speak. To die. To welcome red wolves, scratching at the gates: howling, page – or you sleep, and the sun, will never be finished. It is green where black seeds breathe.”* (Auster 2004: 36)³²

³² “Embragado, a brancura acumula as suas forças. Quando dormes, bêbado de sol, como uma semente que sustem a respiração debaixo do solo. Sonhar em ardor, todo o ardor, que infesta o equilíbrio de uma mão, que germina o milagre da sequeidão... Em cada lugar que deixaste, lobos enlouquecem, com as folhas que não vão falar. Morrer. Acolher lobos vermelhos, a arranhar aos portões: uivam, página – ou dormes, e o sol, jamais verá o seu fim. É verde onde sementes pretas respiram”

Texto codificado/cantado: “das flores ao mundo / do mundo às flores”
(Poppe 2012, s.p.)³³

Detalhes: Partitura editada pelo autor

Em termos de processo de codificação, nesta peça fizeram-se experiências em que as notas musicais foram retiradas de cada letra do texto, em vez de serem associadas apenas à primeira letra de cada sílaba. Também nos parâmetros rítmicos foram feitas novas modulações da codificação temporal, considerando uma duração fixa em associação a letras individuais, para além das divisões silábicas.

No início da peça foi usada uma codificação rítmica em que as sílabas se estendem em motivos de semicolcheias. A métrica para a duração dos motivos está transcrita por uma divisão silábica, em que numa sílaba de três letras cada letra está associada a um motivo de quatro ‘semínimas’, enquanto numa sílaba de duas letras cada letra está associada a um motivo de três semínimas; tudo isto com o objetivo de uma maior variação rítmica.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Alto Saxophone (A. Sx.). The score is divided into two systems. The first system contains measures 3 and 4. In measure 3, the Flute and Oboe play a melodic line with slurs, while the Alto Saxophone is silent. In measure 4, the Flute and Oboe are silent, and the Alto Saxophone plays a melodic line. Dynamics include pp (pianissimo) and ff (fortissimo). The second system contains measures 5 and 6. In measure 5, the Flute and Oboe play a melodic line, while the Alto Saxophone is silent. In measure 6, the Flute and Oboe are silent, and the Alto Saxophone plays a melodic line. Dynamics include ff and pp.

Figura 52 – Primeira secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.

³³ <https://www.instagram.com/p/BrJItGYFS2h/> acedido em 13/05/2019.

Na figura acima observa-se a sílaba ‘-res’ codificada no saxofone a partir do compasso 4, e a sílaba ‘ao’ codificada na flauta a começar a meio do compasso 5. As ligaduras unem as notas referentes a cada letra, enquanto o motivo completo corresponde a cada sílaba.

Na secção A, em que está codificada a segunda frase do texto ‘do mundo às flores’, de novo com o objetivo de uma variação rítmica, a divisão silábica mantém-se, mas a cada letra foi apenas associada duas semínimas de duração. Não houve aqui necessidade de a cada sílaba específica corresponder uma duração de letra diferente pois o movimento tornou-se mais rápido e resultou bem sem outra alteração senão a descrita em cima.

Figura 53 – Segunda secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.

Note-se na figura acima a sílaba ‘mun-’ codificada na flauta a partir do compasso 11, ‘-do’ codificada no oboé a começar a meio do compasso 12, e ‘às’ codificada na flauta

de novo a começar a meio do compasso 13. Também aqui as ligaduras unem as notas referentes a cada letra.

Os primeiros 18 compassos, que compõem as duas secções acima descritas, repetem-se com alguns motivos de ornamento acrescentados entre os instrumentos; para além disto os motivos silábicos vão sobrepondo-se de instrumento em instrumento, como se foi observando nos compassos aqui discutidos até ao momento.

Relativamente às notas musicais, foram retiradas da matriz e usadas tanto na sua direção ascendente como descendente nos motivos. No entanto, nas quatro últimas ‘semínimas’ foi acrescentada uma outra nota, o si natural, com o intuito de conseguir uma variação do motivo – isto resultou bastante bem pois para o motivo referente às sílabas ‘das’ (letra ‘d’) e ‘flo-’ (letra ‘f’) as notas musicais são as mesmas. A matriz alfabética usada para este primeiro andamento foi desenhada a partir da escala octatónica na sua transposição em fá:



Figura 54 – Matriz alfabética usando as notas da escala octatónica, no sentido ascendente e descendente, e na sua transposição em fá.

A partir da secção D os motivos voltam a ficar mais curtos: aqui cada letra de cada sílaba corresponde a 2 semicolcheias. Os motivos na flauta e no saxofone são apresentados e a duração das pausas é a mesma que a duração da ‘sílabas’.

A altura das notas foi retirada da matriz da mesma forma que no início da peça, mas com uma pequena diferença: por exemplo nos motivos do compasso 40 a nota da última semicolcheia foi retirada da matriz descendente relativa à letra *s* da sílaba ‘das’, enquanto no compasso 41 a nota da última semicolcheia da sílaba ‘flo-’ foi retirada da matriz ascendente, referente à letra *l* – as notas correspondem à sílaba anterior (‘flo-’)

com exceção da última nota do motivo, a nota si, que se encontra na letra *e* da sílaba ‘-res’, também retirada da matriz ascendente – no entanto, os motivos silábicos são unidos e formam uma representação da palavra completa.

Figura 55 – Terceira secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.

Note-se na figura em cima as palavras ‘das’, ‘flores’ e ‘ao’ codificadas na flauta e no saxofone, nos compassos 40, 41 e 43, respetivamente. Na secção F a aplicação de codificação altera-se de novo: aqui é feita uma transcrição quase direta, em que a cada letra corresponde uma nota. Cada letra tem a duração de uma semicolcheia e as notas foram todas retiradas da matriz no sentido ascendente (portanto cada letra individual foi associada a partir da matriz). Na segunda repetição de texto desta secção a única diferença foi o uso da matriz desta vez no descendente.

Já na figura em baixo se pode observar toda a frase codificada, primeiro na flauta, depois em parte fragmentada no oboé e na flauta respetivamente.



Figura 56– Quarta secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.

O último ponto de interesse que vale a pena referir e que foi explorado é a incorporação da série numérica do texto codificada na distância dos intervalos entre dois instrumentos; isto logo aplicado na secção G. O movimento das notas é o mesmo, mas a métrica silábica do texto dita a distância entre as notas de cada instrumento, ou seja, numa sílaba de três letras as notas encontram-se a uma distância de intervalo de 3^a e nas sílabas de duas letras as notas distanciam-se a um intervalo de 2^a, sem discriminação entre a qualidade de intervalo (se é um intervalo de segunda menor ou de segunda maior). Note-se como exemplo disto na figura em baixo a distância dos intervalos a partir da série numérica a partir da linha do oboé.

Figura 57 – Quinta secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.

No movimento seguinte tudo isto é prolongado, com os motivos a interagirem e a metamorfosearem-se, com algumas mutações em termos temporais e frequenciais, mas basicamente tudo da mesma forma; ou seja, os métodos de codificação usados foram os mesmos que no primeiro andamento, com a exceção da transposição da matriz.

3.5.1. Vídeo para *Redondo palpável*

Redondo palpalé

para trio de madeiras

João Ricardo

♩ = 117

Flute

Oboe

Alto Sax

A

Fl.

Ob.

A. Sax.

B

Fl.

Ob.

A. Sax.

2

Fl.

Ob.

A. Sax.

C

Fl.

Ob.

A. Sax.

Fl.

Ob.

A. Sax.

Fl.

Ob.

A. Sax.

Figura 58 – Primeiras páginas da secção da partitura do segundo andamento de *Redondo palpável*, utilizada no vídeo.

Neste vídeo a métrica do texto usado está nos frames em si: a duração total do segundo está dividida em quatro fragmentos, e da mesma forma que a métrica foi aplicada nos cortes de silêncio do áudio de *Naufrágio* foi aqui aplicada à cor de cada uma das imagens. Cada imagem têm a duração de 0,25 segundos, e a métrica observa-se considerando o carácter de espaço, onde a imagem passa de um fundo escuro para um fundo claro.

No entanto, apesar das imagens do vídeo consistirem no texto completo codificado do trio de madeiras, na codificação do vídeo foi usada a métrica da primeira frase ‘das flores ao mundo’ (de forma a resultar numa duração total ‘redonda’ de 0:48

minutos), transcrita desta vez pelo número de letras em cada sílaba (e não em cada palavra), dando origem à sequência: 3 3 3 2 3 2.

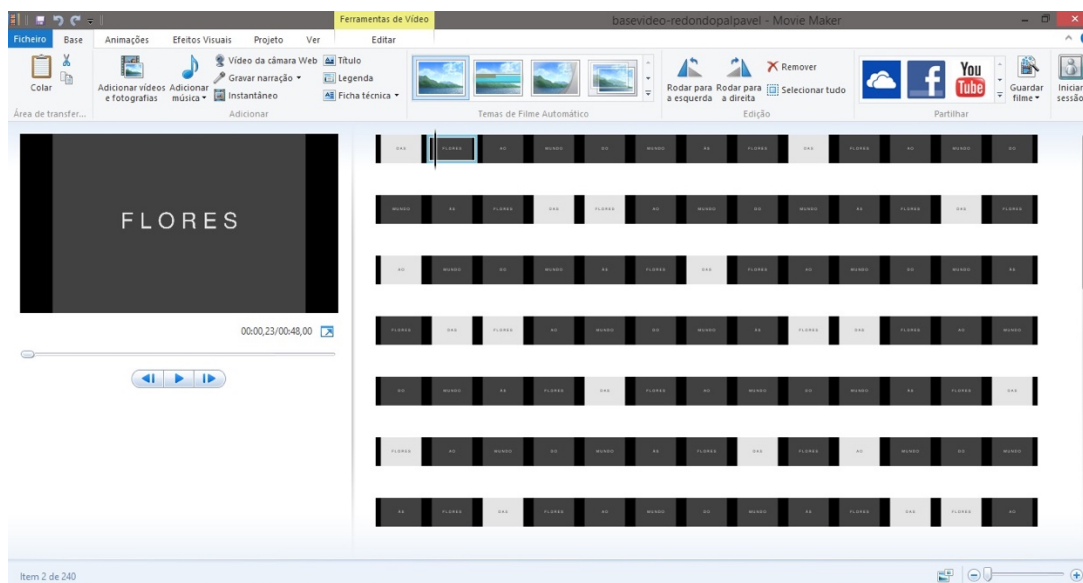


Figura 59 – Fotografia da mistura do vídeo no *Movie Maker*.

Na primeira repetição este código foi triplicado – dando origem à sequência 9 9 9 6 9 6 – e aplicado em 18 repetições da primeira frase do texto. Em seguida a sequência original foi dobrada – tornando-se 6 6 6 4 6 4 – e aplicada em 8 repetições da primeira frase. Para finalizar, a sequência numérica original foi aplicada em 4 repetições da primeira frase do texto. Relativamente à música que acompanha o vídeo, o áudio foi retirado de uma secção do segundo andamento do Redondo palpável. A matriz alfabética é aplicada com a mesma sequência de notas, na sua transposição em lá#/sib, a mesma que foi usada em todo o segundo andamento da peça (*cf.* anexo F).



Figura 60 – Matriz alfabética usando as notas da escala octatónica, no sentido ascendente e descendente, e na sua transposição em lá#/sib.

Os motivos musicais continuam da mesma forma a ser uma codificação silábica em que cada letra corresponde a uma semicólcheia, e as alturas de notas são codificadas de acordo com a primeira letra de cada sílaba, como acontece na secção D do primeiro andamento do trio.

3.6. *Instantes de Silêncio*

Instantes de Silêncio
para coro misto

João Ricardo

$\text{♩} = 120$

Figura 61 – Primeiras páginas da partitura do primeiro momento de *Instantes de Silêncio*.

Nome: *Instantes de Silêncio* (cf. fig. 61)

Data de composição: 2019

Instrumentação: Coro misto *a cappella*

Duração: c. 8'22''

Notas de programa: A peça começou a ser composta em Novembro de 2018, e foi revista e terminada no início de Janeiro de 2019. Toda a peça tem como base 4 poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. A sua conceção tem como ponto de partida uma ferramenta de transcrição de texto para música, concebida e desenvolvida para o meu Projeto Artístico de Mestrado em Artes Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Em alguns dos momentos foi empregada uma codificação rítmica de sequências numéricas retiradas dos poemas, noutros foi usada uma associação alfabeto – nota musical através de uma matriz, e em alguns foi usada a combinação de ambos os processos.

Nos dois primeiros poemas: ‘Sacode as Nuvens’ e ‘Ausência’ as frases codificadas não são cantadas e apenas estão inscritas na música em si, não só na sequência rítmica evidenciada pelas palmas, mas também em algumas das frases que são realmente cantadas. No poema seguinte – ‘O teu rosto’ – o texto foi usado no seu todo, codificado nas notas cantadas e também na sua duração; um pouco como o que acontece no último poema – ‘Instante’ – mas com uma transcrição do poema mais livre, intercalada com algumas frases cantadas e faladas, exteriores ao processo de codificação poética.

Texto cantado/texto codificado: “Sacode as nuvens *que te poisam nos cabelos*, / Sacode as aves *que te levam o olhar*. / Sacode os sonhos *mais pesados do que as pedras (...)*” (Andresen 1968: 84)³⁴. “Num deserto *sem água* / Numa noite *sem lua* / Num país *sem nome* / Ou numa terra *nua* / Por maior *que seja o desespero* / Nenhuma *ausência é mais funda do que a tua*.” (Andresen 1968: 146)³⁵

Texto cantado e codificado: “É o teu rosto *ainda que eu procuro* / Através do terror e da distância / Para a reconstrução de um mundo *puro*.” (Andresen 1990: 10)³⁶. “Deixai-me *limpo* / O ar dos quartos / E liso / O branco das paredes / Deixai-me *com as coisas* / Fundadas no silêncio.” (Andresen 1975: 188)³⁷

Detalhes: Partitura editada pelo autor

A ideia inicial que acabou por ser aplicada nesta peça baseou-se na codificação parcial do texto escolhido, em paralelo com a parte do texto cantada, que não se encontra inicialmente codificada. É isto que se pode observar nos dois primeiros momentos do coral.

A matriz alfabética aqui empregada trata-se de uma combinação da sequência de notas dos três primeiros *modos de transposição limitada* desenvolvidos por Messiaen. São aqui usados o primeiro, segundo e terceiro modo no sentido ascendente, e no sentido descendente o terceiro, segundo e primeiro. Esta primeira matriz foi transposta de forma a que a letra *a* se encontra associada à nota sol.

³⁴ <https://textosdepoesia.wordpress.com/2016/10/27/sacode-as-nuvens-que-te-poisam-nos-cabelos-sophia-de-mello-breyner-andresen/> acedido em 13/05/2019.

³⁵ <https://www.escritas.org/pt/t/2165/ausencia> acedido em 13/05/2019.

³⁶ <https://omeuinstante.blogs.sapo.pt/tag/obra+poética> acedido em 13/05/2019.

³⁷ <https://www.escritas.org/pt/t/50800/instante> acedido em 13/05/2019.

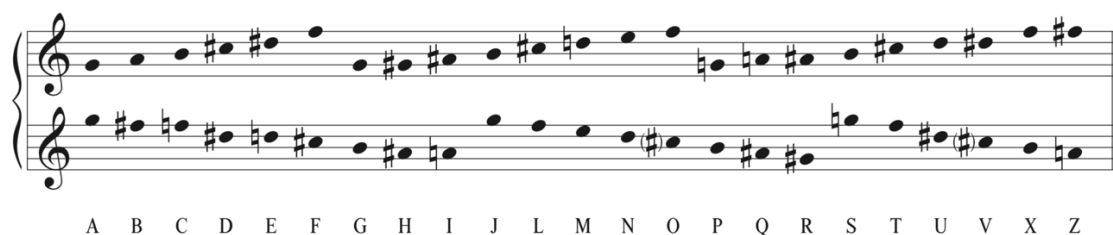


Figura 62 – Matriz alfabética usando as notas dos três primeiros *modos de transposição limitada*, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em sol.

O primeiro momento da peça começa com uma utilização muito livre das notas da matriz correspondente, antes da entrada da métrica do poema nas palmas, e mais para o final da secção começa a haver algumas frases transcritas e cantadas ao mesmo tempo (*cf.* fig. 63).

Na secção seguinte os parâmetros frequenciais estão presentes principalmente nos motivos curtos dos sopranos e dos altos. Os parâmetros temporais aparecem depois codificados nos acentos das notas rítmicas nas palmas; no caso do primeiro momento nos baixos quase exclusivamente.

Na figura ilustrada em baixo os sopranos e altos têm uma codificação do texto temporal e frequencial em simultâneo. No entanto, tanto a altura das notas como a sequência métrica foram retiradas da frase ‘que te levam o olhar’ e não da frase ‘sacode as nuvens’ que está a ser cantada.

A

S 1
sa - co - de

S 2
sa - co - de

S 3
sa - co - de as nu - vens

A 1
sa - co - de

A 2
sa - co - de

T 1
fp

T 2
fp

T 3
fp

B 1
fp

B 2
fp

B 3
fp

Figura 63 – Primeira secção da partitura do primeiro momento de *Instantes de Silêncio*.

Na figura seguinte, na codificação rítmica da frase ‘que te sacode os cabelos’ cada letra corresponde a duas colcheias nos baixos. Nos tenores a sílaba tónica da palavra ‘sacode’ tem uma duração um pouco mais longa que as outras sílabas, de forma a acentuar a palavra. A codificação frequencial continua nas outras vozes da mesma forma que na figura ilustrada anteriormente.

The musical score for Figure 64 consists of five staves. The top two staves are for Tenors 1 (T1) and 2 (T2), and the bottom three are for Basses 1 (B1), 2 (B2), and 3 (B3). The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure has a 4/4 time signature, the second a 7/4 time signature, and the third a 6/4 time signature. T1 and T2 sing the lyrics 'de sa - co - de os so - nhos sa - co - de'. B1 and B2 use 'x' marks to represent clapping, while B3 sings the lyrics 'sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos'. Dynamics such as *mp*, *f*, and *fp* are marked throughout the score.

Figura 64 – Segunda secção da partitura do primeiro momento de *Instantes de Silêncio*.

No segundo momento da peça a sequência rítmica nas palmas passa para os sopranos. Aqui a frase ‘num deserto sem água’ encontra-se codificada quando altos e tenores cantam as notas ao ritmo das palmas, mas em que a métrica da frase está também presente na entrada de cada voz.

The musical score for Figure 65 shows a single melodic line on a grand staff. The notes are arranged in a way that demonstrates the three first modes of limited transposition. The notes are labeled with letters A through Z, corresponding to the alphabet. The notes are arranged in a way that demonstrates the three first modes of limited transposition.

Figura 65 – Matriz alfabética usando as notas dos três primeiros *modos de transposição limitada*, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em ré#/mib.

Estão também codificadas as notas da matriz alfabética, ou seja, relativas à transcrição do texto em parâmetros frequenciais, desta vez na sua transposição em ré#/mib, como se pode observar na figura em cima. A codificação rítmica presente nas palmas pode observar-se na figura em baixo, nos sopranos 2 e 3, e no baixo 3.

Figura 66 – Secção da partitura do segundo momento de *Instantes de Silêncio*.

O terceiro momento quase que se podia comparar com os resultados da transcrição nos *Poemas para piano* (cf. cap. 3.1. e 3.2.) ou no *Bar Al Berto* (cf. cap. 3.3.), com a exceção que aqui a altura das notas musicais – desta vez com a matriz na sua transposição

em lá#/sib – são tocadas por um instrumento bastante diferente, com características de dissipação sonora bastante distintas.



Figura 67 – Matriz alfabética usando as notas dos três primeiros modos de transposição limitada, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em lá#/sib.

Neste e no próximo momento do coral as frases cantadas são as mesmas que foram codificadas, ou seja, não existem frases escondidas. A sequência métrica também deixa de estar presente nas palmas que acompanham as vozes cantadas, codificando-se os parâmetros temporais na duração das notas cantadas, bem como nas suas entradas individuais.

As entradas de cada voz têm características bastante próximas às entradas dos motivos do segundo momento, mas aqui as notas são prolongadas, enquanto no anterior, a duração total da nota estava dividida em colcheias. Como ilustrado pela figura abaixo, nesta codificação temporal cada letra equivale a uma colcheia e a entrada das vozes é definida pela métrica silábica, em que a primeira letra de cada uma dessas sílabas também define a nota que se vai prolongando e repetindo ao longo do tempo.

This musical score is for the third moment of the piece 'Instantes de Silêncio'. It features a large ensemble of vocal and instrumental parts. The vocalists are divided into Soprano (S 1, S 2, S 3), Alto (A 1, A 2, A 3), Tenor (T 1, T 2, T 3), and Bass (B 1, B 2, B 3) sections. The score is written in a key with one flat (B-flat) and includes various time signatures: 3/4, 4/4, 2/4, 7/8, and 8/8. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The lyrics are in Portuguese and are distributed across the vocal parts. The instrumental parts (A 1, A 2, A 3, T 1, T 2, T 3, B 1, B 2, B 3) provide harmonic support and texture to the vocal lines. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the lyrics are aligned with the corresponding vocal lines.

Vocal Parts and Lyrics:

- S 1:** da dis - tân - ci - a
- S 2:** e da dis - tân - ci - a
- S 3:** A - tra - vés do ter - ror e da dis - tân - ci - a
- A 1:** dis - tân - ci - a
- A 2:** tra - vés do ter - ror e da dis - tân - ci - a
- A 3:** ci - a
- T 1:** ror e da dis - tân - ci - a
- T 2:** vés do ter - ror e da dis - tân - ci - a
- T 3:** tân - ci - a
- B 1:** ter - ror e da dis - tân - ci - a
- B 2:** do ter - ror e da dis - tân - ci - a
- B 3:** a

Figura 68 – Secção da partitura do terceiro momento de *Instantes de Silêncio*.

Finalmente, no quarto momento a ideia foi criar em algumas das vozes uma espécie de murmúrio, tentando alcançar um efeito sonoro o mais próximo possível com o efeito alcançado no áudio do vídeo *Bar Al Berto*.

Algumas dessas outras vozes vão entrando em notas longas, em semelhança à sonorização presente no terceiro momento, e com a mesma matriz alfabética empregada no primeiro momento, e por isso na sua transposição em sol (cf. fig. 62).

The musical score is for the fourth moment of *Instantes de Silêncio*. It is written in 4/4 time and consists of five staves. The top staff, labeled T 1, is a Tenor 1 part with a single note 'o' in the third measure, marked *pp*. The second staff, labeled T 2, is a Tenor 2 part with a long note 'E' in the first measure, followed by rests, marked *pp*. The third staff, labeled T 3, is a Tenor 3 part with a long note 'li' in the first measure, followed by rests, marked *pp*. The fourth staff, labeled B 1, is a Bass 1 part with notes 'tos' and 'so' in the first and second measures, followed by a rest, marked *pp*. The fifth staff, labeled B 2, is a Bass 2 part with a continuous murmuring pattern of eighth notes, marked *spoken mp*. The lyrics for B 2 and B 3 are: 'o bran-co das pa-re-des', 'e li-so o bran-co das pa-re-des', and 'e li-so o bran-co das pa-re-des'.

Figura 69 – Secção da partitura do quarto momento de *Instantes de Silêncio*.

Tanto no terceiro como no quarto momento, o texto que está a ser cantado pelas vozes prolongadas está ao mesmo tempo a conter a sua própria codificação, quer na duração quer na altura das notas; por isso o texto está codificado tanto nos parâmetros temporais como nos parâmetros frequenciais em simultâneo.

3.7. Notas finais sobre as Variações sobre textos transcritos

As transposições das matrizes alfabéticas que escolhi no caso de *Redondo palpável* remetem a uma referência a Beethoven e à sua Sinfonia nº 6 (Pastoral), pela sua ligação ao poema em termos de inspiração da natureza. Os andamentos da sinfonia estão nas tonalidades de fá maior, fá menor e sib maior, por isso num dos andamentos do trio de madeiras que compus comecei por associar a letra *a* à sequência de notas a iniciar na nota fá, e no outro andamento a letra *a* foi associada à transposição da escala a começar na nota sib.

Em *Instantes de Silêncio* a transposição das matrizes alfabéticas foi escolhida com base no *Quarteto de cordas no.6 em Sol Maior* (1956) de Dmitri Shostakovich (1906-1975), em que os andamentos seguem as tonalidades de sol maior, mib maior, sib menor e sol maior, consecutivamente, e por isso as quatro matrizes criadas para cada um dos momentos têm as suas transposições em sol, mib, sib e sol respetivamente, com a mesma associação da letra *a* à primeira nota da escala usada. Neste caso em específico escolhi este quarteto pelas suas características de codificação, com o uso do motivo D-S-C-H, obtido da mesma forma que o motivo B-A-C-H, mas também pela influência exercida pelo quarteto de cordas de Alban Berg que foi discutido em pormenor nos capítulos 1.1. e 1.2. do Estado da Arte. Em todo o caso, as associações das transposições das matrizes vêm apenas como uma *guideline* e não deixam de ser uma associação completamente pessoal e arbitrária.

Num espírito de partilha, que é o objetivo e/ou a consequência última da criação artística, serão enviados aos dois poetas portugueses o resultado musical dos *Poemas para piano*. O uso destes poemas foi também previamente autorizado pelos respetivos autores. O interesse pessoal na partilha destas peças é a procura de um *feedback*, vindo de indivíduos que tão bem conhecem o texto codificado (pois são os seus autores) mas também como ouvintes fora do espectro musical que podem dar um parecer sem dúvida relevante em relação a este formato de composição: notar-se-á a diferença destas peças em comparação com outras que não foram compostas por um método de codificação/sonorização? Será provável e/ou possível, tendo conhecimento da forma como foram compostas, aperceberem-se dos próprios textos codificado na música? O fato de terem conhecimento *a priori* que existe texto codificado na música implica uma maior

atenção ou concentração relativamente à experiência auditiva? Tudo isto tem algum peso relativamente à sua apreciação e opinião, seja de forma positiva ou negativa?

Também com as peças que compõem o *Díptico maldito*, em seguimento do espírito de partilha dos *Poemas para piano*, mas também com a agenda de conseguir um possível retorno e conjunto de opiniões relativamente ao uso deste processo de codificação, foram criados os ficheiros áudio para serem enviados aos músicos a que as peças são dedicadas. Com isto, para além das respostas relativamente às codificações, procura-se também com esta partilha uma opinião como ouvintes treinados que criam e interpretam as suas próprias canções, com o objetivo de perceber se a codificação de alguma forma condiciona a fluidez e naturalidade de uma canção composta desta forma.

Novamente insistindo na questão do espírito de partilha artística, já se pôde observar que lado a lado com as primeiras páginas de partitura estão trabalhos fotográficos da autoria de alguns artistas portugueses. O pretendido aqui, para além de uma disposição mais original e estética, é uma espécie de imagem de apresentação para ser oferecida aos artistas sobre os quais trabalhei e/ou dediquei estas primeiras peças.

Conclusão

Seja pela simples codificação de quatro letras num motivo musical, seja por uma sonorização de textos de grande escala por meio de processos algorítmicos, esta camada à primeira vista escondida revela-se como uma parte intrínseca de certas obras musicais, quase comparável à escolha de uma tonalidade, progressão harmónica ou interpretação estilística.

O desafio deste projeto começou com a procura por uma inspiração com base na literatura menos direta e menos usada, fora dos espectros de formatos de música cantada ou de géneros de música programática, e por uma formalização de estímulos e diretrizes que auxiliassem o processo de criação musical. De certa forma o interesse pessoal passou pelo estudo e análise musicológica, e subsequente aplicação de métodos e técnicas verificadas ao longo da história da música, em formatos que acreditei conterem novas possibilidades e novas formas de exploração, como o caso das técnicas e processos criptográficos aplicados a um processo mais pensado e sistematizado de composição musical. O uso e impulso de texto em música no formato de código penso ser um caminho ainda por desvendar quando se considera mais e novas possibilidades que a literatura pode oferecer como inspiração para a criação musical.

A estratégia não se cingiu pelo desenvolvimento da história da composição, muito menos por ideais sobre um novo método de composição; trata-se sim de um desafio pessoal da parte de um sujeito inundado por um desejo de criar, que passa pelos mesmos problemas e dificuldades de todos os compositores, sejam eles bloqueios criativos, dificuldades de desenvolvimentos, ou até mesmo pela simples necessidade de acrescentar camadas de significado e valor a uma obra.

Para começar foi feita uma pesquisa de repertório musical onde o texto escrito tivesse sido usado como ponto de partida ou como fator determinante para a estrutura/esqueleto de certa peça; mas também de técnicas e modelos composicionais em que as escolhas tomadas pelos compositores foram moldadas conscientemente por fatores externos, ou por formas e modelos aplicados.

Depois foram explorados e estudados casos mais específicos de codificação e transcrição musical. Da análise e assimilação destes casos fazem-se comparações e

delimitam-se opções e processos que de uma forma ou de outra se aproximam ou afastam do que seria pretendido para este projeto artístico.

Após toda a revisão literária, o desenvolvimento do projeto pode ser dividido em duas partes: inicialmente houve uma fase de testes e experiências baseadas na transcrição do texto para características musicais, que pode ser visto como a concretização de um processo, que foi sendo desenvolvido em paralelo com a pesquisa e a criação de ditos resultados. Tudo isto vai sendo ilustrado com passagens e trechos de alguns dos resultados musicais, referentes a pesquisas e experiências que datam até ao início Novembro de 2018, com o intuito de ilustrar as primeiras tentativas, sucessos e falhanços de todos os testes e rascunhos.

Depois disto há a aplicação deste mesmo processo de uma forma mais consistente, o trabalho de composição musical por assim dizer, sobre esses mesmos materiais resultantes do método de transcrição desenvolvido. Todas as pesquisas e trabalhos acima mencionados resultam num *portfolio* que consiste em peças musicais no formato de partitura, áudio e/ou vídeo. Nestes exemplos, diversos textos em língua portuguesa estão codificados, num todo e em diferentes momentos musicais, de formas distintas, constituindo o esqueleto e o impulso criativo e decisivo em todas as obras.

O pretendido ultimamente com o presente projeto de criação artística foi a conceção e elaboração deste *portfolio*, variado em diversos pontos de vista, constituído por peças musicais para diferentes instrumentações, para que possa servir como exemplo, explicação e/ou amostra de um método personalizado de transcrição do meio literário para o meio sonoro, a partir de pequenos textos ou trechos poéticos. É apresentada para cada resultado uma análise e reflexão das escolhas tomadas pelo autor dos mesmos, os problemas e possíveis soluções, encontradas e aplicadas, aquando confrontado com a sua criação perante um método de composição que foi sendo desenvolvido ao mesmo tempo que as peças iam sendo concebidas.

Sobre o *portfolio* em si, os exemplos ilustrados fazem parte de um maior conjunto de resultados considerados satisfatórios, provenientes do desenvolvimento deste projeto, agrupados em pares ou apresentados individualmente, consoante fatores intrínsecos como os formatos aplicados ou os caminhos percorridos para a conclusão das mesmas, a

instrumentação, o tipo e a autoria do texto usado, ou até mesmo o ‘destino’ a ser dado ao produto final.

Primeiramente apresenta-se um par de peças para piano solo a partir de dois textos de autores portugueses contemporâneos. Este conjunto tem o nome de *Poemas para piano*, e são discutidos e apresentados os resultados em formato áudio e partitura. De seguida são ilustradas duas canções dedicadas a dois músicos portugueses, para voz e acompanhamento instrumental a guitarra, com o título de *Díptico maldito*.

O exemplo seguinte insere-se numa fase em que o processo já se encontrava mais desenvolvido, e a princípio este produto não foi concebido com o interesse de ser apresentado neste projeto. *Bar Al Berto* apresenta-se num formato audiovisual e foi inicialmente concebido apenas em formato vídeo – com a parte musical a ser criada e acrescentada *a posteriori* – apesar da sua conceção estar intimamente ligada ao método desenvolvido.

Após estes resultados ilustram-se três peças num registo de composição mais desenvolvido, nos formatos de quarteto de cordas, trio de madeiras, e coro misto *a capella*. Para acompanhar as duas primeiras peças deste conjunto criaram-se também pequenos vídeos com o objetivo de ilustrar diferentes secções das peças como um todo, mas também como experimentações e resultados de uma aplicação destes processos nos domínios audiovisuais.

A primeira composição, *Naufrágio*, faz parte da fase embrionária de todo o projeto, de rascunhos e experimentações, que foi revisitada, revista e finalizada para fazer parte do *portfolio* e ilustrar características e aplicações específicas. A segunda, *Redondo palpável*, foi criada nas últimas fases do projeto, e apresenta formatos e pormenores que numa fase inicial seriam impossíveis de conceber. A última, *Instantes de Silêncio*, vem como peça final pelo seu formato de grande escala, mas também como um exemplo do uso de praticamente todas as variantes e processos usados no *portfolio* como um todo, e também em todos os outros exemplos que não foram aqui inseridos.

Após a apresentação do *portfolio* foi feita uma retrospectiva das inspirações, dos processos e das peças musicais em geral, os pontos positivos e negativos dos resultados finais, e tudo o que contribuiu para os seus desenvolvimentos e conclusões. Na sua

totalidade o projeto de certa forma foi concebido e pode ser comparado a um diário de bordo pessoal, a uma análise e retrospectiva sobre impulsos criativos e memórias descritivas das peças, em que o seu autor desenvolve e utiliza formatos, experiências e técnicas pesquisadas, elaboradas e desenvolvidas ao longo da história da música, e as aplica numa transcrição do universo literário para o musical.

Um dos primeiros desejos que surgiram à medida que este projeto ia sendo desenvolvido foi o de que, de uma forma ou de outra, pudesse ser facilmente aplicável a qualquer texto, por qualquer pessoa com o desejo criativo – e o mínimo de conhecimento musical necessário para a sua concretização – e que o resultado fosse um momento musical que de praticamente nenhuma outra forma poderia ser alcançada a não ser através deste método de composição.

Mas, apesar de considerar um dos objetivos que este método possa ser facilmente usado por outros para a criação de música, não quero com isto dizer que o pretendido foi o desenvolvimento de uma nova técnica ou escola de composição. As técnicas e processos de composição musical a partir de texto são já uma prática relativamente comum e usada por muitos, desde compositores a engenheiros; apenas, como eles, pretendo com este projeto demonstrar fórmulas ou escolhas, para além dos processos que usei e tornaram possível a criação deste *portfolio*. Todo o projeto se baseia nas escolhas e aplicações pessoais do seu autor, que são aqui apresentadas na tentativa de oferecer um *input* neste universo da composição musical.

Outro dos problemas com que me deparei com este processo foi a falta de diferenciação quando usada uma codificação através da divisão do texto por palavra ou por sílabas; por exemplo não existe diferenciação rítmica ou frequencial na transcrição das palavras ‘mel’ e ‘mar’ se não for feita uma transcrição letra a letra das mesmas. Através desta fórmula ambas as palavras vão resultar exatamente da mesma forma, com a mesma duração e altura. Neste ponto torna-se evidente um afastamento dos campos da codificação: aqui só se poderia considerar possível uma descodificação textual quando é feita uma sonorização letra a letra, que pessoalmente creio ser a pior das opções quando o objetivo da aplicação deste método é fundamentalmente artístico.

No entanto, se optasse maioritariamente por uma associação de letras individuais o resultado seria uma enorme quantidade de opções em relação à altura das notas, mas

inevitavelmente os parâmetros temporais seriam sempre os mesmos pois não existiria diferenciação rítmica de carácter para carácter.

Por outro lado, com a transcrição de palavras completas torna-se possível a transcrição de uma maior quantidade de texto, com alguma variação rítmica, mas com uma diferença em termos frequenciais de certa forma reduzida. Em retrospectiva acredito que a divisão do texto por sílabas foi o processo mais proveitoso em termos de sonorização, e também por isso o que foi mais recorrente.

Através de processos não-tecnológicos a quantidade de texto codificado e o número de parâmetros sonoros daí retirados são de certa forma limitados, pois não se pode comparar por exemplo a uma transcrição algorítmica. De qualquer das formas não foi tomado como objetivo a quantidade, nem a qualidade, dos textos usados no projeto: a escolha dos mesmos foi puramente casual e o meu interesse nos mesmos relativamente a este trabalho foi apenas como material a ser usado e nas possibilidades oferecidas pelos textos para a realização do meu propósito em relação a todo o projeto.

O que espero por isso é que estes processos e exemplos ilustrados de uma forma ou de outra cativem qualquer dos seus leitores, e idealmente suscitem a uma experimentação pessoal do mesmo, seja da mesma forma por mim apresentada ou por outras variantes, perspetivas, aplicações, o que quer que seja – o que quero dizer é que apesar de considerar este projeto em especial finalizado, não o considero de forma alguma fechado e restrito a melhorias, modificações ou até mesmo a uma rejeição que leve a novos caminhos a partir do que foi desenvolvido.

Outro dos ideais e objetivos delineados para este projeto foi o de desenvolver e criar peças que, apesar de todas as suas metodologias e processos de conceção, resultassem e tivessem valor por si mesmas – ou seja na ignorância de um ouvinte, treinado ou não, a peça deveria resultar independentemente da sua estrutura e natureza criptográfica.

Num contexto de ouvinte alheio a um espectro musical, penso que as peças transmitem efeitos e sensações interessantes, quando comparamos com uma audição prévia e com uma nova audição depois de se saber que existe texto codificado na música. Sem aviso este aspeto passa completamente despercebido, mas se houver algum tipo de

explicação ao espectador torna-se bastante revelador que existe uma certa divisão rítmica específica, algumas notas musicais ou motivos recorrentes, ou qualquer tipo de detalhe inscrito na música.

Num tom mais pessoal, quando indeciso sobre que temas este projeto se iria focar, nunca houve dúvida que iria passar pela questão da criação. De uma forma ou outra quaisquer trabalhos e tarefas realizadas em todo o meu percurso académico, direta ou indiretamente caminharam paralelamente com a criação artística, com o foque no engenho, originalidade, impulso, seja qual for o nome que a isto vem associado, e consequentemente na sua realização, por muito ou muito pouco engenhosa ou original resulte.

Seja através de inspirações ou motivações, impulsos externos, fórmulas matemáticas, matrizes serialistas ou de uma aleatoriedade total, o que realmente acaba por perdurar são esses momentos e resultados criativos, e é nos pequenos detalhes e escolhas que reside o ponto de interesse relativamente à pesquisa e investigação neste projeto.

Não quero de forma alguma dizer com tudo isto que esta é uma ideia e um processo completamente novo e original. Para além de todos os exemplos apresentados ao longo da história, provavelmente algum outro indivíduo no mundo facilmente pode já ter pensado e até mesmo aplicado e desenvolvido estes processos de forma bastante semelhante. De qualquer das formas, após todas as pesquisas sobre as quais este projeto foi fundado, não se encontrou uma sistematização e descrição tão possível e facilmente aplicável como a que é aqui desenvolvida e apresentada. Independentemente de tudo isto, as validades artísticas e estéticas de quaisquer resultados vão estar sempre relacionados com a originalidade e criatividade do indivíduo que aplica qualquer que seja o processo.

Bibliografia

Abbott, Helen. 2017. *Baudelaire in Song: 1880-1930*. United Kingdom: Oxford University Press.

Al Berto. 2017. *Horto de Incêndio*. Assírio & Alvim: 5ª edição. Porto Editora: 1ª edição 1997.

Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1968. *Antologia 1944-1967*. Lisboa: Portugália Editora.

Auster, Paul. 2004. *Collected Poems*. United States of America: Faber & Faber.

Bruhn, Siglind. 1998. *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. New York and London: Garland Publishing, Inc.

Cage, John. 1961. *Silence*. Hamover: Wesleyan University Press.

Cardoso, Amílcar, Ângela Coelho e Pedro Martins. 2016. “A Musical Sonification of the Portuguese Epopee”. In *MUME 2016 – The Fourth International Workshop on Musical Metacreation*. CISUC, Informatics Engineering Department, University of Coimbra.

Carvalho, Mariana Seíça. 2017. *O som dos dados: Sonificação Musical de Emoções expressas no Twitter*. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra: dissertação académica.

Chandan, Kumar, Sandip Dutta e Soubhik Chakraborty. 2015. “Hiding Messages using Musical Notes: A Fuzzy Logic Approach, Department of CSE, Birla Institute of Technology”. In *International Journal of Security and Its Applications Vol.9, No.1, pp.237-248*. India: India Department of Applied Mathematics, Birla Institute of Technology.

Chen, Li-Chiou, Andreea Cotoranu, Norissa Lamaute e Alexa Piccoli. 06/05/2016. “A Substitution Cipher for Musical Cryptography”. In *Proceedings of Student-Faculty Research Day*. New York: Seidenberg School of CSIS, Pace University, Pleasantville.

Collins, Dave. 2012. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. SEMPRE: Society for Education, Music and Psychology Research. United Kingdom: University Centre, Doncaster College, Ashgate Publishing.

Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.

Dannenberg, Roger, e Mary Simoni. 2008. *Algorithmic Composition: A Guide to Composing Music with Nyquist*. New York: The University of Michigan Press.

Dopp, Bonnie Jo. 1994. "Numerology and Cryptography in the Music of Lili Boulanger: The Hidden Program in 'Clairières dans le ciel'". In *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 3, pp. 556-583. Oxford University Press.

Dostoevsky, Fyodor. 2009. *Notes from the Underground*. Translated by Constance Garnett. Edited, with Introduction, by Charles Guignon and Kevin Aho. United States of America: Hackett Publishing Company, Inc.

Engels, Marjorie Wornell. 2006. *Bach's Well-Tempered Clavier: An Exploration of the 48 Preludes and Fugues*. United States of America: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Fryer, Daniel. 2013. "Sonifying the Higgs: choice and coding orientation in the recontextualization of quantitative data". In *9th Nordic Workshop in Systemic-Functional Linguistics and Social Semiotics*. Norway: University of Agder, Kristiansand.

Gauldin, Robert, e Warren Benson. 1985. "Structure and Numerology in Stravinsky's In Memoriam Dylan Thomas". In *Perspectives of New Music*, Vol. 23, No. 2, pp.166-185. Perspectives of New Music.

González, Veronica Sanz, e Rudolf Seising. 2012. *Soft Computing in Humanities and Social Sciences*. Berkeley: Springer.

Harvey, Jonathan. 1965. *The composer's idea of his inspiration*. University of Glasgow: dissertação académica.

Hélder, Herberto. 1981. *Poesia toda 1953-1980*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Hendrickson, Peter A., Bradley C. Jenson e Randi H. Lundell. 2015. *Luther and Bach on the Magnificat: For Advent and Christmas*. United States of America: Wipf & Stock.

Jarman, Douglas. 1979. *The Music of Alban Berg*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

Kaschub, Michele, e Janice Smith. 2009. *Minds on Music: Composition for Creative and Critical Thinking*. MENC: The National Association for Music Education. United States of America: Rowman & Littlefield Education.

Kregor, Jonathan. 2015. *Cambridge Introductions to Music: Program Music*. United Kingdom: Cambridge University Press.

Last, Mark, e Anna Usyskin. 2015. "Listen to the Sound of Data". In *Multimedia Data Mining and Analytics*. United States of America: Springer International Publishing.

Leeuw, Ton de. 1964. *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Utrecht: Amsterdam University Press.

Mautner, Jorge. 1962. *Deus da chuva e da morte*. Brasil: Martins.

Messiaen, Olivier. 1944. *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales.

Müller, Heiner. 1997. *O Anjo do Desespero*. Lisboa: Relógio D'Água.

Murray, Lucy Miller. 2015. *Chamber Music: An Extensive Guide for Listeners*. United States of America: Rowman & Littlefield.

Pandey, Ashish. 2005. *Encyclopaedic Dictionary of Music, Volume 1*. India: Isha Books.

Perle, George. 1985. *The Operas of Alban Berg: Lulu*. California: University of California Press.

Perloff, Marjorie, e Craig Dworkin. 2009. *The sound of poetry, the poetry of sound*. London: The University of Chicago Press, Ltd.

Poppe, António. 2012. *Livro da Luz*. Portugal: Documenta.

- Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sampaio, Cláudia R. 2018. *Outro nome para a solidão*. Portugal: Doua Correria.
- Saramago, José. 1991. *Poesia. Teatro. Crónicas*. Portugal: Lello & Irmão Editores.
- Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press.
- Shenton, Andrew. 2008. *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes Towards Understanding His Music*. New York: Ashgate Publishing.
- Steib, Murray. 2013. *Reader's Guide to Music: History, Theory and Criticism*. London: Routledge.
- Straebel, Volker. 2010. "The sonification metaphor in instrumental music and sonification's romantic implications". In *The 16th International Conference on Auditory Display (ICAD-2010)*. Berlin: Technische Universität Berlin Fachgebiet Audiokommunikation.
- Sweet, Michael. 2015. *Writing interactive music for video games: a composer's guide*. United States of America: Pearson Education, Inc.
- Taylor, Stephen. 2017. "From program music to sonification: Representation and the evolution of music and language". In *The 23rd. International Conference on Auditory Display (ICAD 2017)*. United States of America: School of Music, University of Illinois.
- Tomás, Lia. 2004. *Música e filosofia: a estética musical*. Coordenação Yara Caznok. São Paulo: Irmãos Vitale S.A. Indústria e Comércio.
- Vainiomäki, Tiina. 2012. *The Musical Realism of Leoš Janáček: From Speech Melodies to a Theory of Composition*. Finland: dissertação académica.
- Xenakis, Iannis. 2001. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant NY: Pendragon Press.

*Webgrafia*³⁸

<https://asfolhasardem.wordpress.com/tag/al-berto/>

<http://disasterpeace.com/blog/vid-serialism-sonification>

https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=FgV4hSfsl00

<https://www.youtube.com/watch?v=PTfmDNUapq0>

<http://www.enfermaria6.com/blog/2017/11/14/haikus-coreanos>

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01411890490884454?journalCode=gmur20>

https://deskgram.net/p/1835755572805266897_7051011474

<http://sitio.atv.pt/2013/02/5-poemas-de-claudia-r-sampaio.html>

<https://www.atlasobscura.com/articles/musical-cryptography-codes>

<https://www.spitfireaudio.com/labs/>

<https://www.youtube.com/watch?v=bYQ4AyDgTK0>

<https://www.youtube.com/watch?v=ULnCsIFfa7E&t=27s>

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1571s>

<http://in.music.sc.edu/fs/bain/soundingnumber/tracks/languageoftheangels.html>

<http://www.robertkelleyphd.com/messiaen.htm#LangComm>

<http://in.music.sc.edu/fs/bain/soundingnumber/tracks/languageoftheangels.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=DECm5YqB0Q0>

³⁸ Todos os elementos desta *Webgrafia* foram acedidos pela última vez a 13/05/2019.

<https://www.wqxr.org/story/277113-top-five-deployments-b-a-c-h/>

<https://www.youtube.com/watch?v=edDBYNEqYmg>

<https://www.youtube.com/watch?v=qQzbmdyNVdQ>

https://imslp.org/wiki/List_of_compositions_with_the_theme_%22B-A-C-H%22

<https://rateyourmusic.com/genre/Stochastic+Music/>

<https://www.sweetwater.com/insync/stochastic-music/>

<http://ericsams.org/index.php/on-cryptography/333-musical-cryptography?limitstart=0>

<https://programminghistorian.org/en/lessons/sonification>

<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-006005.xml>

<https://www.nasa.gov/content/goddard/more-than-meets-the-eye-nasa-scientists-listen-to-data/>

<https://www.youtube.com/watch?v=XrKlbz9SMa8>

<https://kickthejetengine.com/langorhythm/>

<https://www.youtube.com/watch?v=N7a1Ua6kvcA>

<http://meianoitetododia.blogspot.com/2017/06/um-poema-de-heiner-muler.html>

<https://textosdepoesia.wordpress.com/2016/10/27/sacode-as-nuvens-que-te-poisam-nos-cabelos-sophia-de-mello-breyner-andresen/>

<https://www.escritas.org/pt/t/2165/ausencia>

<https://omeuinstante.blogs.sapo.pt/tag/obra+poética>

<https://www.escritas.org/pt/t/50800/instante>

<https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/11975.pdf>

<http://alfredowerney.blogspot.com/2009/03/relacao-texto-e-musica-algumas.html>

<https://www.mfiles.co.uk/reviews/eSACHERe-premiere-cellist-Frantisek-Brikcius.htm>

<https://www.instagram.com/p/BrJItGYFS2h/>

Lista de figuras

Figura:

1. Secção da primeira página da partitura do 3º andamento da obra de Berg *Lyrische Suite*.
2. O motivo B-A-C-H.
3. Matriz alfabética usada nas composições dedicadas a Haydn.
4. Secção da primeira página da partitura da obra de Ravel *Menuet sur le Nom d'Haydn*.
5. Secção da primeira página da partitura da obra de Ravel *Berceuse sur le Nom de Gabriel Fauré*.
6. Secção da primeira página da partitura da obra de Honegger *Hommage à Albert Roussel*.
7. Matriz alfabética usada nas composições dedicadas a Albert Roussel.
8. Secção da matriz alfabética criada por Michael Haydn.
9. Secção da matriz alfabética desenvolvida por Olivier Messiaen.
10. Secção da página da partitura da obra baseada nos dados do CERN (Fryer 2015: 2).
11. Matriz alfabética usando as notas da escala cromática, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em lá.
12. Secção da transcrição temporal do texto de Jorge Mautner.
13. Matriz alfabética usando as notas da escala cromática e ciclo de quintas, no sentido ascendente, na sua transposição em lá.
14. Secção da transcrição temporal e frequencial do texto de Jorge Mautner.
15. Secção da partitura do resultado final do trabalho sobre o texto de Jorge Mautner.
16. Matriz alfabética usando as notas da escala cromática e ciclo de quintas, no sentido descendente, na sua transposição em lá.
17. Secção da partitura do trabalho de *Mulheres correndo, correndo pela noite*.
18. Secção da partitura dos primeiros motivos de *Naufração*.
19. Secção da primeira página da partitura do segundo andamento de *Naufração*.
20. Matriz alfabética usando as notas da escala cromática, numa tentativa de aproximação a uma série rudimentar.
21. Foto de capa e primeira página da partitura de *Outro nome para a solidão*.

22. Matriz alfabética usando as notas da escala aumentada, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em dó.
23. Fragmento da partitura da segunda secção da peça *Outro nome para a solidão*.
24. Fragmento da partitura da última secção da peça *Outro nome para a solidão*.
25. Foto de capa e primeira página da partitura de *Império/Violência*.
26. Fragmento da partitura da primeira secção da peça *Império/Violência*.
27. Fotografia da mistura do instrumento virtual *Soft Piano* no *Ableton Live 9 Suite*.
28. Fotografia da mistura das faixas de áudio no *Audacity*.
29. Foto de capa e primeira página da partitura de *Dentes podres em Paris*.
30. Matriz alfabética usando as notas da escala de tons-inteiros, no sentido ascendente, na sua transposição em si.
31. Fragmento da partitura da primeira secção da peça *Dentes podres em Paris*.
32. Fragmento da partitura da segunda secção da peça *Dentes podres em Paris*.
33. Fragmento da partitura da terceira secção da peça *Dentes podres em Paris*.
34. Foto de capa e primeira página da partitura de *Note from underground*.
35. Fragmento da partitura da segunda secção da peça *Note from underground*.
36. Fotografia da mistura das faixas de áudio (da voz) no *FLStudio 10*.
37. Fotografia da mistura do instrumento virtual *Peel Guitar* no *Ableton Live 9 Suite*.
38. Foto de capa / *frame* do vídeo *Bar Al Berto*.
39. Fotografia da mistura dos frames no *iMovie*.
40. Secção da transcrição temporal e frequencial do texto de Al Berto.
41. Fotografia da pasta com os ficheiros áudio das gravações das vozes usadas em *Bar Al Berto*.
42. Primeiras páginas da partitura do primeiro andamento de *Naufrágio*.
43. Secção da primeira página da partitura do primeiro andamento de *Naufrágio*.
44. Segunda secção da primeira página da partitura do primeiro andamento de *Naufrágio*.
45. Terceiro fragmento da partitura do primeiro andamento de *Naufrágio*.
46. Secção da primeira página da partitura do segundo andamento de *Naufrágio*.
47. Secção da última página da partitura do segundo andamento de *Naufrágio*.
48. Fotografia da mistura dos ficheiros áudio no *Audacity*.
49. Fotografia aproximada da mistura dos ficheiros áudio no *Audacity*.
50. Fotografia da mistura do vídeo no *iMovie*.
51. Primeiras páginas da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.

52. Primeira aecção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.
53. Segunda secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.
54. Matriz alfabética usando as notas da escala octatónica, no sentido ascendente e descendente, e na sua transposição em fá.
55. Terceira secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.
56. Quarta secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.
57. Quinta secção da partitura do primeiro andamento de *Redondo palpável*.
58. Primeiras páginas da secção da partitura do segundo andamento de *Redondo palpável*, utilizada no vídeo.
59. Fotografia da mistura do vídeo no *Movie Maker*.
60. Matriz alfabética usando as notas da escala octatónica, no sentido ascendente e descendente, e na sua transposição em lá#/sib.
61. Primeiras páginas da partitura do primeiro momento de *Instantes de Silêncio*.
62. Matriz alfabética usando as notas dos três primeiros *modos de transposição limitada*, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em sol.
63. Primeira secção da partitura do primeiro momento de *Instantes de Silêncio*.
64. Segunda secção da partitura do primeiro momento de *Instantes de Silêncio*.
65. Matriz alfabética usando as notas dos três primeiros *modos de transposição limitada*, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em ré#/mib.
66. Secção da partitura do segundo momento de *Instantes de Silêncio*.
67. Matriz alfabética usando as notas dos três primeiros *modos de transposição limitada*, no sentido ascendente e descendente, na sua transposição em lá#/sib.
68. Secção da partitura do terceiro momento de *Instantes de Silêncio*.
69. Secção da partitura do quarto momento de *Instantes de Silêncio*.

Conteúdos CD

1 – Áudio para *Outro nome para a solidão* [3'36]

2 – Áudio para *Império/Violência* [3'21]

3 – Áudio para *Dentes podres em Paris* [2'24]

4 – Áudio para *Note from underground* [2'20]

5 – Vídeo para *Bar Al Berto* [0'28]

6 – Áudio para *Naufrágio* [5'12]

7 – Vídeo para *Naufrágio* [1'46]

8 – Áudio para *Redondo palpável* [10'50]

9 – Vídeo para *Redondo palpável* [0'48]

10 – Áudio para *Instantes de Silêncio* [8'22]

Total [39'34]

Anexos

A – Partitura original da obra *Outro nome para a solidão*.

B – Partitura original da obra *Império/Violência*.

C – Partitura original da obra *Dentes podres em Paris*.

D – Partitura original da obra *Note from underground*.

E – Partitura original da obra *Naufrágio*.

F – Partitura original da obra *Redondo palpável*.

G – Partitura original da obra *Instantes de Silêncio*.

João Ricardo

Outro nome para a solidão para piano

Dedicado a Cláudia R. Sampaio

Instrumentação

Piano

Duração: *c.* 3'36''

dedicado a Cláudia R. Sampaio

Outro nome para a solidão

para piano

João Ricardo

♩ = 80

Piano

Musical staff for Piano. The staff contains a series of notes: a dotted half note G4, a dotted half note A4, a dotted half note Bb4, a dotted half note B4, a dotted half note A4, a dotted half note G4, a dotted half note F#4, and a dotted half note E4. The dynamics are marked *pp*, *mf*, and *pp*. A pedal line is indicated below the staff.

Pno.

Musical staff for Pno. The staff contains a series of notes: a dotted half note G#4, a dotted half note A4, a dotted half note Bb4, a dotted half note B4, a dotted half note A4, a dotted half note G4, a dotted half note F#4, and a dotted half note E4. The dynamics are marked *mf* and *pp*. A pedal line is indicated below the staff.

Pno.

Musical staff for Pno. The staff contains a series of notes: a dotted half note G#4, a dotted half note A4, a dotted half note Bb4, a dotted half note B4, a dotted half note A4, a dotted half note G4, a dotted half note F#4, and a dotted half note E4. The dynamics are marked *mf*. A pedal line is indicated below the staff.

Pno.

Musical staff for Pno. The staff contains a series of notes: a dotted half note G#4, a dotted half note A4, a dotted half note Bb4, a dotted half note B4, a dotted half note A4, a dotted half note G4, a dotted half note F#4, and a dotted half note E4. The dynamics are marked *pp*, *mf*, and *pp*. A pedal line is indicated below the staff.

Pno.

Musical staff for Pno. The staff contains a series of notes: a dotted half note G#4, a dotted half note A4, a dotted half note Bb4, a dotted half note B4, a dotted half note A4, a dotted half note G4, a dotted half note F#4, and a dotted half note E4. The dynamics are marked *mf*. A pedal line is indicated below the staff.

Pno.

Musical staff for Pno. The staff contains a series of notes: a dotted half note G#4, a dotted half note A4, a dotted half note Bb4, a dotted half note B4, a dotted half note A4, a dotted half note G4, a dotted half note F#4, and a dotted half note E4. The dynamics are marked *pp* and *mf*. A pedal line is indicated below the staff.

Pno.

Musical staff for Pno. The staff contains a series of notes: a dotted half note G#4, a dotted half note A4, a dotted half note Bb4, a dotted half note B4, a dotted half note A4, a dotted half note G4, a dotted half note F#4, and a dotted half note E4. The dynamics are marked *pp* and *mf*. A pedal line is indicated below the staff.

B

Pno. *pp* *mf*
Ped. _____

Pno. *pp* *mf*
(Ped.) _____

Pno. *pp*
(Ped.) _____

Pno. *mf* *pp*
(Ped.) _____ Ped. _____

Pno. *mf* *pp* *mf*
(Ped.) _____

Pno. *pp*
(Ped.) _____

Pno. *mf* *pp*
(Ped.) _____

João Ricardo

Império/Violência para piano

Dedicado a João Bosco da Silva

Instrumentação

Piano

Duração: c. 2'20''

dedicado a João Bosco da Silva

Império/Violência

para piano

João Ricardo

♩ = 50

Piano

mp *f*

pp *mp* *pp*

Ped. _____

Pno.

mp

mp

(Ped.) _____

Pno.

mp *f*

pp *mp* *pp*

(Ped.) _____

Pno.

mp

mp

(Ped.) _____

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

mp *f*

pp *mp* *pp*

(Ped.)

Pno.

mp

pp *mp*

(Ped.)

Pno.

mp *f*

pp *mp*

(Ped.)

Pno.

ff

ff

(Ped.)

João Ricardo

Dentes podres em Paris para voz e guitarra

Dedicado a Catarina Valadas

Instrumentação

Voz feminina

Guitarra

Duração: c. 2'24''

Deixei o coração no teu estendal,
para o bem e para o mal
vai lá ficar, só porque sim.
Não sei que mais dizer; ainda assim,
para ti é igual estar lá ou não,
para mim é para esquecer.
Mas eu não quero saber
se o mundo está para acabar.
No final fica-te tão bem.
Só queria dizer
que se o mundo acabar
não sei bem onde deixei o meu coração.
Nem sei se morro de menos.
Também não quero saber
se o mundo está para acabar.
No final fica-te tão bem.
Só queria dizer
que se o mundo acabar
não sei bem onde deixei o meu coração.

João Ricardo

Dentes podres em Paris

para voz e piano

João Ricardo

Catarina V.

$\text{♩} = 70$ *mp*

Dei - xei o co - ra - ção no teu es'ten - dal _____ pa - ra o

Guitar

mp

C. V.

5

bem e pa - ra'o mal vai lá fi - car só por - que sim Não

Gtr.

5

C. V.

A

sei que mais di - zer a - in - da'as - sim pa - ra ti

Gtr.

10

8

C. V.

14

é i - gual estar lá ou não P'ra mim é pra es'que - cer Mas eu não

Gtr.

14

8

2

B

C. V. *mf*

que - ro sa - ber se'o mun - do está p'ra - ca - bar

Gtr. 19 *mf*

C. V. 23

no fi - nal fi - ca - te tão bem Só

Gtr. 23

C. V. 27

que'ri - a di - zer que se'o mun - do a - ca -

Gtr. 27

C. V. 31

bar não sei bem on - de dei - xei o meu co - ra - ção

Gtr. 31

C

C. V. *p*

Nem sei se mor - ro de me - nos Tam - bém não

Gtr. 35 *p*

C. V. *mf* 40

que - ro sa - ber se'o mun - do está _____ p'ra - ca - bar _____

Gtr. 40 *mf*

C. V. 44

_____ no fi - nal fi - ca - te tão bem Só

Gtr. 44

C. V. 48

que'ri - a di - zer _____ que se'o mun - do _____ a - ca - bar _____

Gtr. 48

C. V. 52

_____ não sei bem on - de dei - xei o meu co - ra - ção

Gtr. 52

João Ricardo

Note from underground para voz e guitarra

Dedicado a Pedro Ribeiro

Instrumentação

Voz masculina

Guitarra

Duração: c. 2'20''

Shadows dance before our eyes.
They'd like to know how old we are.
Lights went down, we try to blink,
we cry and try to forget the world
You say love let have one more,
let me have one last midnight,
I need to feel your heartbeat,
I can't sleep without it
Hi, I just came by, to buy,
my existence.
And I don't know why,
and I don't know why,
it's a bit expensive.
And I don't know why
I came by, to buy,
my existence.
And I don't know why,
and I don't know why, it's a bit expensive.
And I don't know why.

João Ricardo

dedicado a Pedro Ribeiro

Note from underground

para voz e guitarra

João Ricardo

♩ = 60

Captain Boy



Guitar



Cap. B.



Gtr.



Cap. B.



Gtr.



Cap. B.



Gtr.



B

Cap. B.

mp

8 Hi, I just came by _____ to buy my e - xis - tence and I don't know why

Gtr.

17

mp

Cap. B.

21

mf

_____ and I don't know why _____ it's a bit _____ ex - pen _____ sive and I don't know why

Gtr.

21

mf

C

Cap. B.

f

8 I came by to buy my e - xis - tence and I don't know why

Gtr.

25

f

Cap. B.

29

_____ and I don't know why _____ it's a bit _____ ex - pen _____ sive and I don't know why _____

Gtr.

29

João Ricardo

Naufrágio para quarteto de cordas

Instrumentação

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Notas de programa

“When the still sea conspires an armor, and her sullen and aborted currents breed tiny monsters, true sailing is dead. Awkward instant and the first animal is jettisoned, legs furiously pumping their stiff green gallop, and their heads bob up, poise, delicate, pause, consent, in mute nostril agony, carefully refined, and sealed over.”

Duração: c. 5’12’’

Naufrágio

para quarteto de cordas

João Ricardo

I

♩ = 88

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

5

9

121

2
13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *f* *f* *ff* *mf*

mp *f* *mp* *f* *ff* *mf*

A

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *p* *f* *f* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f*

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

24

Vln. I *mf* *ff*

Vln. II *mf* *ff*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *ff*

27

B *8va*

Vln. I *mf* *fff* *f*

Vln. II *mf* *fff*

Vla. *ff* *fff*

Vc. *mf* *fff* *f*

30 *(8va)*

Vln. I *f* *fff*

Vln. II *f* *fff* *f* *fff*

Vla. *f* *f* *fff*

Vc. *fff* *f*

4
33 (8^{va})

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff *f* *fff*

C (8^{va})

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

espress.

(8^{va})

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *fff* *f* *fff* *pp*

D (8va) $\text{♩} = 76$ 5
 Vln. I *pppp*
 Vln. II *p* *pppp*
 Vla. *p* *pppp*
 Vc. *p* *pppp*

II

Example 1 is a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/2 time signature. The first staff (Vln. I) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Vln. II) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Vla.) has an alto clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Vc.) has a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a key signature change to one flat. The second measure is marked with a key signature change to one flat. The third measure is marked with a key signature change to one flat. The fourth measure is marked with a key signature change to one flat. The dynamic markings are *pp*, *f*, *p*, and *ff*. The first measure is marked with *pp*, *f*, *p*, and *ff*. The second measure is marked with *pp*, *f*, *p*, and *ff*. The third measure is marked with *pp*, *f*, *p*, and *ff*. The fourth measure is marked with *pp*, *f*, *p*, and *ff*.

47

Vln. I

p \triangleleft *f* *pp* \triangleleft *ff* *pppp*

Vln. II

p \triangleleft *f* *pp* \triangleleft *ff* *pppp*

Vla.

p \triangleleft *f* *pp* \triangleleft *ff* *pppp*

Vc.

p \triangleleft *f* *pp* \triangleleft *ff* *pppp*

6
50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

ff

p

f

p

f

F

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

f

fff

ppp

f

fff

ppp

f

fff

ppp

f

fff

60

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

63

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

ppp *p*

66

Vln. I *p* *ff* *p* *pp* *f*

Vln. II *ff* *p* *pp* *f*

Vla. *mf* *ff* *p* *pp* *f*

Vc. *p* *ff* *p* *pp* *f*

João Ricardo

Redondo palpável para trio de madeiras

Instrumentação

Flauta

Oboé

Saxofone alto

Notas de programa

“Drunk, whiteness hoards its strength. When you sleep, sun drunk, like a seed that holds its breath beneath the soil. To dream in heat, all heat, that infest the equilibrium of a hand, that germinates the miracle of dryness... In each place you have left, wolves are maddened, by the leaves that will not speak. To die. To welcome red wolves, scratching at the gates: howling, page – or you sleep, and the sun, will never be finished. It is green where black seeds breathe.”

Duração: c. 10’50’’

Redondo palpável

para trio de madeiras

João Ricardo

I

$\text{♩} = 110$

The musical score is for a woodwind trio (Flute, Oboe, Alto Saxophone) and is divided into three systems. The tempo is marked as $\text{♩} = 110$. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*ff*, *pp*), and articulation marks (>).

System 1: Flute, Oboe, and Alto Saxophone. The Flute and Oboe parts are marked *ff* and feature a series of eighth notes. The Alto Saxophone part is marked *pp* and features a series of eighth notes.

System 2: Flute, Oboe, and Alto Saxophone. The Flute part is marked *pp* and features a series of eighth notes. The Oboe part is marked *ff* and features a series of eighth notes. The Alto Saxophone part is marked *ff* and features a series of eighth notes.

System 3: Flute, Oboe, and Alto Saxophone. The Flute part is marked *ff* and features a series of eighth notes. The Oboe part is marked *pp* and features a series of eighth notes. The Alto Saxophone part is marked *pp* and features a series of eighth notes.

Fl. *ff* *ff*

Ob. *ff* *pp*

A. Sx. *ff*

Fl. *pp* *ff* **A**

Ob. *ff*

A. Sx. *ff* *pp*

Fl. *ff* *pp* *ff*

Ob. *ff*

A. Sx. *ff*

Fl. *ff* *pp* *ff*

Ob. *pp* *ff* *ff*

A. Sx.

15

Fl. *ff*

Ob. *pp*

A. Sx.

17

Fl. *pp*

Ob. *ff*

A. Sx. *ff*

B

Fl. *ff*

Ob. *ff* *pp*

A. Sx. *ff*

21

Fl. *pp*

Ob. *ff*

A. Sx. *ff*

23

Fl. *ff* *pp*

Ob. *pp* *ff*

A. Sx. *ff* *ff*

25

Fl. *ff* *pp*

Ob. *ff* *pp*

A. Sx. *ff*

27

Fl. *pp* *ff*

Ob. *ff* *pp*

A. Sx. *pp* *ff* *pp*

C

29

Fl. *ff* *pp* *ff*

Ob. *ff* *ff*

A. Sx. *pp* *ff* *pp*

31

Fl. *ff* *pp* *ff*

Ob. *pp* *ff* *ff*

A. Sx. *ff* *pp* *ff*

33

Fl. *ff*

Ob. *pp*

A. Sx. *pp*

35

Fl. *pp*

Ob. *ff*

A. Sx.

D ♩ = 110

Fl. *ff* *p* *f*

Ob. *pp* *mp*

A. Sx. *p* *f*

41

Fl. *p* *f* *p* *p* *f*

Ob. *ff* *pp*

A. Sx. *p* *f* *p* *p* *f*

44

Fl. *p* *f* *p*

Ob. *ff*

A. Sx. *p* *f* *p*

E

Fl. *p* *f* *p* *p* *f* *p*

Ob. *pp* *ff*

A. Sx. *p* *f* *p* *f* *p*

50

Fl. *p* *f* *p* *f* *p*

Ob. *pp* *ff* *pp*

A. Sx. *p* *f* *p* *f* *p*

F

Fl. *mf*

Ob.

A. Sx.

Fl.

Ob. *mf*

A. Sx.

G

Fl.

Ob.

A. Sx.

Fl.

Ob.

A. Sx.

H

Fl. $\frac{61}{16}$ $\frac{24}{16}$ $\frac{23}{16}$

Ob. $\frac{16}{16}$ $\frac{24}{16}$ $\frac{23}{16}$

A. Sx. $\frac{16}{16}$ $\frac{24}{16}$ $\frac{23}{16}$

Fl. $\frac{63}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{18}{16}$

Ob. $\frac{18}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{18}{16}$

A. Sx. $\frac{18}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{18}{16}$

Fl. $\frac{65}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{28}{16}$

Ob. $\frac{16}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{28}{16}$

A. Sx. $\frac{16}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{28}{16}$

I

Fl. $\frac{28}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{24}{16}$

Ob. $\frac{28}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{24}{16}$

A. Sx. $\frac{28}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{24}{16}$

Fl. $\frac{24}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{22}{16}$

Ob. $\frac{24}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{22}{16}$

A. Sx. $\frac{24}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{22}{16}$

Fl. $\frac{22}{16}$ $\frac{28}{16}$ $\frac{18}{16}$

Ob. $\frac{22}{16}$ $\frac{28}{16}$ $\frac{18}{16}$

A. Sx. $\frac{22}{16}$ $\frac{28}{16}$ $\frac{18}{16}$

J

mf

Fl. $\frac{18}{16}$ $\frac{24}{16}$ $\frac{18}{16}$

Ob. $\frac{18}{16}$ $\frac{24}{16}$ $\frac{18}{16}$


A. Sx. $\frac{18}{16}$ $\frac{24}{16}$ $\frac{18}{16}$


Fl. $\frac{18}{16}$ $\frac{22}{16}$ $\frac{24}{16}$


Ob. $\frac{18}{16}$ $\frac{22}{16}$ $\frac{24}{16}$

A. Sx. $\frac{18}{16}$ $\frac{22}{16}$ $\frac{24}{16}$

K


Fl. 


Ob. 


A. Sx. 


Fl. 

Ob. 

A. Sx. 

Fl. 

Ob. 

A. Sx. 

Fl. 

Ob. 

A. Sx. 

85

Fl.

Ob.

A. Sx.

M

Fl.

Ob.

A. Sx.

89

Fl.

Ob.

A. Sx.

N ♩ = 90

Fl.

Ob.

A. Sx.

93

Fl.

Ob.

A. Sx.

pp

ff 3

95

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff 3

pp *ff* 3

pp *ff* 3

97

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff 3

pp *ff* 3

pp *ff* 3

O

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff 3

pp *ff* 3

101

Fl.

Ob.

A. Sx.

pp ff

ff

pp ff

ff

103

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff

pp

pp ff

ff

105

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff

ff

pp ff

pp

P

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff

pp ff

pp

ff

pp

109

Fl. *ff* *pp* *ff* *ff* *pp*

Ob.

A. Sx. *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

111

Fl. *pp* *ff* *pp* *ff* *ff*

Ob. *ff* *pp* *ff* *pp*

A. Sx. *ff*

113

Fl. *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *ff*

Ob. *ff* *pp* *ff* *ff* *pp* *ff* *pp*

A. Sx. *ff* *pp* *ff*

Q

115

Fl. *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

Ob. *ff* *ff* *pp*

A. Sx. *pp* *ff* *pp* *ff*

117

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

119

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

121

Fl.

Ob.

A. Sx.

pp *ff* *pp* *ff* *pp*

II

123 $\text{♩} = 60$

Fl. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Ob. *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

A. Sx. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

131

Fl. *pp* *mf* *pp* *mf*

Ob. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

A. Sx. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

R

Fl. *pp* *mf* *pp* *ff* *pp*

Ob. *pp* *mf* *pp* *ff* *pp*

A. Sx. *pp*

147

Fl. *mf* *pp* *ff* *pp*

Ob. *mf* *pp* *ff* *pp*

A. Sx.

S

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

A. Sx. *ff* *pp*

157

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

A. Sx. *ff* *pp*

160

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

A. Sx. *ff* *pp*

163

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

A. Sx. *ff* *pp*

T ♩ = 90

Fl. *mf*

Ob. *mf*

A. Sx. *mf*

169

Fl.

Ob.

A. Sx.

172

Fl.

Ob.

A. Sx.

175

Fl.

Ob.

A. Sx.

175 176 177 178

178

Fl.

Ob.

A. Sx.

178 179 180

181

Fl.

Ob.

A. Sx.

181 182 183 184

U

Fl.

Ob.

A. Sx.

185 186 187 188

This musical score features three staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Alto Saxophone (A. Sx.). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature changes from 28/16 to 26/16 at measure 190 and back to 28/16 at measure 194. The Flute part begins at measure 186 with a melodic line. The Oboe part has long notes in measures 187-189 and 191-193. The Alto Saxophone part plays a rhythmic accompaniment throughout.

[illegible]

Fl.

Ob.

A. Sx.

[illegible]

194

Fl. *pp* *mf*

Ob. *mf*

A. Sx. *pp* *mf* *pp*

197

Fl. *pp* *mf*

Ob. *pp* *mf*

A. Sx. *mf* *pp*

200

Fl. *pp* *mf*

Ob. *pp* *mf*

A. Sx. *mf* *pp*

203

Fl. *pp* *mf*

Ob. *pp* *mf* *pp* *mf*

A. Sx. *mf*

206

Fl. $\frac{19}{16}$ $\frac{8}{16}$ *pp* \triangleleft *mf pp* \triangleleft *mf*

Ob. $\frac{19}{16}$ $\frac{8}{16}$ *pp* \triangleleft *mf pp* \triangleleft *mf* *pp* \triangleleft *mf pp* \triangleleft *ff*

A. Sx. $\frac{19}{16}$ $\frac{8}{16}$

209

Fl. $\frac{8}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{8}{16}$ *pp* \triangleleft *mf* *pp* \triangleleft *mf* *pp* \triangleleft *mf* *pp* \triangleleft *mf*

Ob. $\frac{8}{16}$ $\frac{6}{16}$

A. Sx. $\frac{8}{16}$ $\frac{6}{16}$

W

Fl. *ff* *no cresc.* *p*

Ob. *p* *no cresc.* *ff*

A. Sx. *p* *no cresc.* *ff*

215

Fl. $\frac{4}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{4}{16}$ *ff* *p*

Ob. $\frac{4}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{4}{16}$ *p* *ff*

A. Sx. $\frac{4}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{4}{16}$ *p* *ff*

218

Fl. *ff*

Ob.

A. Sx. *p*

ff

p

ff

221

Fl. *ff*

Ob.

A. Sx. *p*

ff

p

ff

224

Fl. *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Ob. *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *pp*

A. Sx. *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

X

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Ob. *ff* *pp*

A. Sx. *p* *mf* *p* *mf* *p*

229

Fl. *p* \triangleleft *f* *p* \triangleleft *mf* \triangleleft *p*

Ob. *ff* *pp* *ff*

A. Sx. *p* \triangleleft *mf* *p* \triangleleft *mf* \triangleleft *p*

232

Fl. *p* \triangleleft *mf* *p* \triangleleft *mf* \triangleleft *f* *p* \triangleleft *mf*

Ob. *pp* *ff* *pp*

A. Sx. *p* \triangleleft *mf* *p* \triangleleft *mf* \triangleleft *f* *p* \triangleleft *mf*

235

Fl. *p* \triangleleft *mf* \triangleleft *p* *pp* \triangleleft *ff*

Ob. *ff* *pp* *ff* \triangleleft *pp*

A. Sx. *p* \triangleleft *mf* \triangleleft *p* *pp* \triangleleft *ff*

Y

238

Fl. *pp* \triangleleft *ff* \triangleleft *pp* *pp* \triangleleft *ff* *p* \triangleleft *ff* \triangleleft *pp*

Ob. *ff* *pp* \triangleleft *ff* \triangleleft *pp* *ff*

A. Sx. *pp* \triangleleft *ff* \triangleleft *pp* *pp* \triangleleft *ff* *p* \triangleleft *ff* \triangleleft *pp*

152

241

Fl. $pp < ff$ $pp \text{ — } ff$ pp $pp < ff$ $pp \text{ — } ff$ pp

Ob. $< pp \text{ — } ff$ pp $ff \text{ — } pp$ $ff \text{ — } pp$ $ff \text{ — } p$

A. Sx. $pp < ff$ $pp \text{ — } ff$ pp $pp < ff$ $pp \text{ — } ff$ pp $mf >$

Z

Fl. $p < mf$ $pp \text{ — } ff$ $p < mf$

Ob. $p < mf$ $pp \text{ — } ff$ $p < mf$

A. Sx. $< p$ ff pp $mf \text{ — } p$ ff

246

Fl. $pp \text{ — } ff$ $p < mf$ $pp \text{ — } ff$

Ob. $pp \text{ — } ff$ $p < mf$ $pp \text{ — } ff$

A. Sx. $< pp$ $mf \text{ — } p$ $ff \text{ — } pp$ $mf >$

249

Fl. $p < mf$ $pp \text{ — } ff$ $p <$ **AA** mf $pp \text{ — }$

Ob. $p < mf$ $pp \text{ — } ff$ $p <$ mf $pp \text{ — }$

A. Sx. p ff pp mf

Fl. *ff* *p < mf* *pp* *ff* *p < mf* *p <*

Ob. *ff* *p < mf* *pp* *ff* *p < mf* *p <*

A. Sx.

Fl. *mf* *pp* *ff* *p* *mf* *pp* *pp* *ff*

Ob. *mf* *pp* *ff* *p* *mf* *pp* *pp* *ff*

A. Sx.

BB ♩ = 130

Fl. *ff*

Ob. *ff* *pp*

A. Sx.

Fl. *pp*

Ob. *ff*

A. Sx.

Fl. ²⁶² *ff* *pp*

Ob. *pp*

A. Sx.

Fl. ²⁶⁴ *ff* *ff*

Ob. *ff* *p*

A. Sx.

Fl. ²⁶⁶ *p* *ff* CC

Ob. *ff* *p*

A. Sx.

Fl. ²⁶⁸ *ff* *p* *ff*

Ob. *ff* *ff*

A. Sx.

270

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff

p

ff

p

ff

272

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff

pp

274

Fl.

Ob.

A. Sx.

pp

ff

ff

DD

Fl.

Ob.

A. Sx.

ff

pp ff

ff

278

Fl. *pp* *ff*

Ob.

A. Sx. *ff*

280

Fl. *ff* *pp* *ff*

Ob. *pp* *ff*

A. Sx.

282

Fl.

Ob. *ff* *p*

A. Sx.

284

Fl. *p* *ff* **EE**

Ob. *ff* *p*

A. Sx. *p* *ff* *p*

286

Fl. *ff* *p* *ff*

Ob. *ff* *ff*

A. Sx. *p* *ff* *p*

288

Fl. *ff* *p* *ff*

Ob. *p* *ff* *ff*

A. Sx. *ff* *p* *ff*

290

Fl. *ff*

Ob. *pp*

A. Sx. *pp* *ff*

292

Fl. *pp* *ff*

Ob. *ff*

A. Sx.

João Ricardo

Instantes de Silêncio para coro misto

Instrumentação

3 Soprano

3 Alto

3 Tenor

3 Baixo

Notas de programa

A peça começou a ser composta em Novembro de 2018, e foi revista e terminada no início de Janeiro de 2019. Toda a peça tem como base 4 poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. A sua conceção tem como ponto de partida uma ferramenta de transcrição de texto para música, concebida e desenvolvida para o meu Projeto Artístico de Mestrado em Artes Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Em alguns dos momentos foi empregada uma codificação rítmica de sequências numéricas retiradas dos poemas, noutros foi usada uma associação alfabeto – nota musical através de uma matriz, e em alguns foi usada a combinação de ambos os processos. Nos dois primeiros poemas: ‘Sacode as Nuvens’ e ‘Ausência’ as frases codificadas não são cantadas e apenas estão inscritas na música em si, não só na sequência rítmica evidenciada pelas palmas, mas também em algumas das frases que são realmente cantadas. No poema seguinte – ‘O teu rosto’ – o texto foi usado no seu todo, codificado nas notas cantadas e também na sua duração; um pouco como o que acontece no último poema – ‘Instante’ – mas com uma transcrição do poema mais livre, intercalada com algumas frases cantadas e faladas, exteriores ao processo de codificação poética.

Duração: c. 8’22’’

I. *Sacode as Nuvens*

Sacode as nuvens [que te poisam nos cabelos]
Sacode as aves [que te levam o olhar]
Sacode os sonhos [mais pesados do que as pedras]

[...]

II. *Ausência*

[Num deserto sem água]
Numa noite sem lua
[Num país sem nome]
Ou numa terra nua

[Por maior que seja o desespero]
Nenhuma ausência é mais funda do que a tua

III. *O teu rosto*

É o teu rosto ainda que eu procuro
Através do terror e da distância
Para a reconstrução de um mundo puro

IV. *Instante*

Deixai-me limpo
O ar dos quartos
E liso
O branco das paredes

Deixai-me com as coisas
Fundadas no silêncio

Sophia de Mello Breyner Andresen

Instantes de Silêncio

para conjunto vocal a cappella

João Ricardo

$\text{♩} = 120$
 $\frac{4}{4}$

S 1
Sa - co - de Sa - co - de

S 2
Sa co de

S 3
Sa co de



7

S 1
as nu vens

S 2
de as nu vens

S 3
de as nu vens

S 1
Sa - co de Sa - co de as a - ves

S 2
Sa co de as a - ves

S 3
Sa - co de as nu - ves

16 *p* *mf* *p* *mf* *p*

S 1 Sa - co de as a - ves Sa - co - de Sa - co de os so - nhos

S 2 *p* *mf* *p* *mf* *p*
Sa - co - de Sa - co - de Sa - co - de os so - nhos

S 3 *p* *mf* *p* *mf* *p*
Sa - co - de Sa - co - de os so - nhos

A 1 *p* *mf* *p*
Sa - co - de Sa - co - de os so - nhos

A 2 *p* *mf* *p*
Sa - co - de Sa - co - de os so - nhos

A 3 *p* *mf* *p*
Sa - co - de os so - nhos



24 *mf* *p* *mp* *ppp* $\frac{5}{4}$

A 1 Sa - co - de Sa - co - de os so - nhos

A 2 *mf* *p* *mp* *ppp*
Sa - co - de Sa - co - de os so - nhos

A 3 *mf* *p* *mp* *ppp*
Sa - co - de os so - nhos

6/4 5/4

S 1 *mf* os so - - - nhos

S 2 *mf* os so - - - nhos

S 3 *mf* os so - - - nhos

A 1 *mf* os so - - - nhos

A 2 *mf* os so - - - nhos

A 3 *mf* os so - - - nhos

T 1 *clapping* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fff*

T 2 *clapping* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fff*

T 3 *clapping* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fff*

B 1 *clapping* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fff*

B 2 *clapping* *fp* *fp* *fff*

B 3 *clapping* *fp* *fp* *fff*

A

S 1 *f* sa - co - de $\frac{6}{4}$
 S 2 *f* sa - co - de sa - co - de as nu - vens $\frac{5}{4}$
 S 3 *f* sa - co - de as nu - vens sa - co - de $\frac{5}{4}$
 A 1 *f* sa - co - de sa - co - de $\frac{5}{4}$
 A 2 *f* sa - co - de
 T 1 *fp* *f* $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ *fp* *f*
 T 2 *fp* *f* *fp*
 T 3 *fp* *f*
 B 1 $\frac{6}{4}$ *fp* *f* $\frac{5}{4}$ *fp* *f*
 B 2 *fp* *f*
 B 3 *fp* *f*

38

6/4 **5/4**

S 1
as nu - vens sa - co - de as nu - vens sa - co - de as nu - vens

S 2
as nu - vens sa - co - de as nu - vens sa - co - de as nu - vens

A 1
f sa - co - de as nu - vens

A 2
f sa - co - de as nu - vens sa - co - de as

A 3
f sa - co - de as

T 1
fp **f**

T 2
f **fp** **f**

T 3
fp

B 1
fp **f** **fp** **f**

B 2
fp **f**

B 3
fp **f**

B**6**
4**5**
4

S 1 sa - co - de sa - co - de as a - ves sa - co - de as a - ves

S 2 sa - co - de sa - co - de as a - ves sa - co - de as a - ves

S 3 *f* sa - co - de sa - co - de as a - ves

A 1 *f* sa - co - de as a - ves sa - co - de

A 2 *clapping* *fp* *f*

A 3 *clapping* *fp* *f*

T 1 *fp* *f* *fp* *f*

T 2 *fp* *f* *fp* *f*

T 3 *f* *fp* *f* *fp*

B 1 *fp* *f* *f* sa - co - de as a - ves sa - co -

B 2 *fp* *f* *fp* *f*

B 3 *fp* *f* *f* sa - co - de

45

5/4 **6/4** **4/4**

S 1 sa - co - de sa - co - de as a - ves sa - co - de as a - ves

S 2 sa - co - de sa - co - de as a - ves sa - co - de as a - ves

S 3 *f* sa - co - de as a - ves *clapping fp* *f*

A 1 *clapping fp* *f* *f* sa - co - de as a - ves sa - co -

A 2 *fp* *f* *f* sa - co - de

A 3 *fp* *f* *f* sa - co - de

T 1 *fp* *f* *f* sa - co - de as a - ves sa - co -

T 2 *f* sa - co - de as a - ves sa - co - de as a - ves *fp*

T 3 *f* *fp* *f* *f* sa - co - de

B 1 *clapping fp* *f* *f* de

B 2 *f* sa - co - de as a - ves sa - co - de

B 3 *clapping fp* *f* *f*

C

4/4 **7/4** **6/4**

S 1 sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

S 2 sa - co - de os so - nhos sa - co - de sa - co - de os so - nhos

S 3 *f* sa - co - de os so - nhos

A 1 *f* de sa - co - de os so - nhos

A 2 *f* sa -

A 3 *f* sa - co - de

T 1 *mp* de sa - co - de os so - nhos

T 2 *mp* sa - co - de

B 1 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

B 2 *fp* *clapping* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

B 3 *f* sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os

6/4 4/4 7/4

S 1 ⁵¹ sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co -

S 2 sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

S 3 *f* sa - co - de os so - nhos sa - co - de

A 2 6/4 co - de sa - co - de os so - nhos

A 1 7/4 *f* sa - co - de

A 3 *f* sa - co - de

T 1 4/4 *pp* sa - co - de os so - nhos

T 2 6/4 os so - nhos

T 3 *mp* sa - co - de os so - nhos

B 1 6/4 *fp* *fp* 4/4 *fp* 7/4 *fp* *fp* *fp*

B 2 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

B 3 *mp* so - nhos sa - co - de os so - nhos

54

6/4

S 1 de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

S 2 sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

S 3 sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

6/4

A 1 sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

A 2 sa - co - de os so - nhos

A 3 de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

6/4

T 1 sa - co - de

T 2 de os so - nhos

T 3 *mp* sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de

6/4

B 1 *fp* sa - co - de

B 2 *fp* sa - co - de

B 3 *mp* sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de

57

S 1 sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

S 2 *f* sa - co - de os so - nhos *ff* sa - co - de os so - nhos

S 3 sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

A 1 sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

A 2 *f* sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos *ff* sa - co - de os so - nhos

A 3 *f* sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos sa - co - de os so - nhos

T 1 8 os so - nhos

T 2 *pp* 8 sa - co de os so - nhos

T 3 *pp* 8 sa - co - de os so - nhos

B 1 8 os so - nhos

B 2 *pp* sa - co - de os so - nhos

B 3 *pp* sa - co - de os so - nhos

D

clapping
fp ***fp*** ***fp*** ***fp*** ***fp***

S 2

clapping
fp ***fp*** ***fp*** ***fp*** ***fp***

S 3



S 1

f ***p*** ***fp*** ***f*** ***pp***

Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

S 2

fp ***fp*** ***fp*** ***fp*** ***fp***

Nu - ma noi - te

S 3

fp ***fp*** ***fp*** ***fp*** ***fp***

A 1

f ***pp*** ***f*** ***pp*** ***f*** ***pp***

Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

A 2

f ***pp*** ***f*** ***pp*** ***f*** ***pp***

Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

T 1

f ***pp*** ***f*** ***pp*** ***f*** ***pp***

Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu -

T 2

f ***pp*** ***f*** ***pp*** ***f*** ***pp***

Nu - ma noi - te sem lu - a

B 3

fp ***fp*** ***fp*** ***fp*** ***fp***

This musical score is for the song "Nu-ma noi-te sem lu-a". It is arranged for a vocal soloist (S 1) and a large ensemble consisting of vocalists (A 1, A 2, A 3, T 1, T 2, T 3) and instrumentalists (B 2, B 3). The score is divided into four measures, each with a different time signature: 8/8, 6/8, 4/8, and 6/8. The tempo is marked "clapping" and the dynamics range from *pp* (pianissimo) to *fp* (fortissimo). The lyrics are: "Nu-ma noi-te sem lu-a".

Measure 1 (8/8): The vocal soloist (S 1) enters with a melody in 8/8 time. The vocalists (A 1, A 2, A 3, T 1, T 2, T 3) and instrumentalists (B 2, B 3) provide accompaniment. The lyrics are "sem lu - a".

Measure 2 (6/8): The vocal soloist (S 1) continues the melody. The vocalists (A 1, A 2, A 3, T 1, T 2, T 3) and instrumentalists (B 2, B 3) provide accompaniment. The lyrics are "Nu - ma noi - te sem".

Measure 3 (4/8): The vocal soloist (S 1) continues the melody. The vocalists (A 1, A 2, A 3, T 1, T 2, T 3) and instrumentalists (B 2, B 3) provide accompaniment. The lyrics are "lu - a".

Measure 4 (6/8): The vocal soloist (S 1) continues the melody. The vocalists (A 1, A 2, A 3, T 1, T 2, T 3) and instrumentalists (B 2, B 3) provide accompaniment. The lyrics are "Nu - ma noi - te sem".

74

S 1 *fp* Nu - ma

S 2 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a

S 3 *pp* lu - a *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a

A 1 *fp* *f* *pp* nu - ma noi - te sem lu - a

A 2 *fp* *f* *p* Nu - ma noi - te sem lu - a *f* Nu - ma

A 3 *pp* sem lu - a *clapping fp* *fp* *fp*

T 1 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a

T 2 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a *f* *pp* Nu - ma

T 3 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a *clapping fp* *fp* *fp*

B 1 *fp* *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu -

B 2 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a

B 3 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a *clapping fp* *fp* *fp*

79

S 1 *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
 noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te

S 2 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
 Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - t sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

S 3 *f* *pp*
 Nu - ma noi - te sem lu - a

A 1 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
 Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

A 2 *pp* *f*
 noi - te sem lu - a

A 3 *fp* *f* *pp* *f*
 Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te

T 1 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
 Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te

T 2 *pp* *f* *pp* *f* *pp*
 noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

T 3 *fp* *f* *pp* *f* *pp*
 Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

B 1 *f*
 a

B 3 *fp* *f* *pp*
 Nu - ma noi - te sem lu - a

84

S 1 *pp* sem lu - a

S 2 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a

S 3 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a

A 1 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a

A 2 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a

A 3 *pp* sem lu - a *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a *f* ou nu - ma ter -

T 1 *pp* sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a ou nu - ma ter - ra nu -

T 2 *f* *pp* Nu - ma noi - te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

B 1 *f* *pp* Nu - ma te sem lu - a Nu - ma noi - te sem lu - a

B 2 *clapping* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

B 3 *clapping* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* ou

89

S 1 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

S 2 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

S 3 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

A 1 *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

a ou nu-ma ter-ra nu - a NO ou nu-ma ter-ra nu - a

A 2 *f* *pp* *f* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

ou nu-ma ter - ra ou nu-ma ter-ra ou nu-ma ter-

A 3 *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

ra nu - a ou nu - ma ter - ra nu - a

T 1 *f* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

a ou nu-ma ter - ra ou nu-ma ter-ra

T 2 *f* *pp* *f* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

ou nu-ma ter-ra

T 3 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

ou nu-ma ter - ra

B 1 *f* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

ou nu -

B 2 *f* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

ou nu - ma

B 3 *f* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

nu - ma ter - ra nu - a

94

S 1 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

S 2 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

S 3 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

A 1 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
ou nu-ma ter-ra nu - a

A 2 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
ra ou nu-ma ter-ra ou nu-ma ter - ra

A 3 *f* *pp* *f* *pp*
ou nu-ma ter-ra nu - a

T 1 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
ou nu-ma ter - ra ou nu-ma ter-ra

T 2 *f* *pp*
ou nu-ma ter-ra

T 3 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
ou nu - ma ter - ra

B 1 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
ma ter - ra - nu - a

B 2 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
nu - a

B 3 *f*
Ne - nhu - ma

F

S 1
fp *fp*
 Ne-nhu-ma au-sên-ci - a mais fun-da que'a tu - a

S 2
fp *fp*
 Ne-nhu-ma au-sên-ci - a mais fun-da que'a tu - a

S 3
fp *fp*
 é mais fun-da que'a tu - a Ne-nhu-ma au-sên-ci -

A 1
f
 a é mais fun-da que'a tu - a Ne-nhu-ma au-sên-ci -

A 2
f *pp*
 ou nu-ma ter-ra Ne - nhu -

A 3
f
 Ne - nhu - ma

T 1
 ou nu-ma ter - ra

T 3
 nu - a

B 3
 au - sên - ci - a é mais fun -

clapping
fp

103

S 1 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

é mais fun - da que Ne - nhu - ma mais fun - da que a tu - a

S 2 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

é mais fun - da que Ne - nhu - ma mais fun - da que a tu - a

S 3 *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp*

a mais fun - da que'a tu - a mais fun - da que'a tu - a

A 1 *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp*

a mais fun - da que'a tu - a mais fun - da que'a tu - a

A 2 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

ma au - sên - ci - a é mais fun - da que'a

A 3 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

au - sên - ci - a é mais fun - da que'a

T 1 *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp*

T 2 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

clapping

T 3 *f*

Ne - nhu

B 1 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

clapping

B 2 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

clapping

B 3 *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp*

- da que a tu - a Ne - nhu - ma au - sên - ci - a é

107

S 1 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

Ne - nhu - ma au - sên - ci - a mais fun - da que'a tu - a é mais fun - da que

S 2 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

Ne - nhu - ma au - sên - ci - a mais fun - da que'a tu - a é mais fun - da que

S 3 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

é mais fun - da que'a tu - a Ne - nhu - ma au - sên - ci - a mais fun - da que'a

A 1 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

é mais fun - da que'a tu - a Ne - nhu - ma au - sên - ci - a mais fun - da que'a

A 2 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

tu - a ma

A 3 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

tu - a Ne - nhu - ma

T 1 *clapping* *fp* *clapping* *fp* *clapping* *fp* *clapping* *fp*

T 2 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

T 3 *pp* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

ma au - sên - ci - a é mais

B 1 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

B 2 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

B 3 *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*

mais fun - da que a tu - a Ne - nhu - ma au - sên - ci - a é mais fun - da que a tu - a Ne - nhu - ma au - sên - ci - a é

S 1 *pp* *f* *pp*
 da que eu pro - cu - ro

S 2 *pp* *f* *pp*
 que eu pro - cu - ro

S 3 *f* *pp*
 pro - cu - ro

A 1 *pp* *f* *pp*
 o teu ros to a - in - da que eu pro - cu - ro

A 2 *pp* *f* *pp*
 to a - in - da que eu pro - cu - ro

A 3 *f* *pp*
 eu pro - cu - ro

T 1 *pp* *f* *pp*
 É o teu ROS to a - in - da que eu pro - cu - ro

T 2 *pp* *f* *f* *pp*
 ros to a - in - da que eu pro - cu - ro

T 3 *pp* *f* *f* *pp*
 in - da que eu pro - cu - ro

B 1 *pp* *f* *pp*
 a - in - da que eu pro - cu - ro

B 2 *pp* *f* *pp*
 teu ros - to a - in - da que eu pro - cu - ro

B 3 *f* *pp*
 cu - ro

S 1 $\frac{3}{4}$ *f* da dis - tân - ci - a $\frac{4}{4}$ *pp*
 S 2 *f* e da dis - tân - ci - a *pp*
 S 3 $\frac{7}{8}$ *pp* A - tra - vés do ter - ror $\frac{4}{4}$ *f* e da dis - tân - ci - a *pp*
 A 1 $\frac{3}{4}$ *f* dis - tân - ci - a $\frac{4}{4}$ *pp*
 A 2 $\frac{7}{8}$ *pp* tra - vés do ter - ror $\frac{4}{4}$ *f* e da dis - tân - ci - a *pp*
 A 3 *f* ci - a *pp*
 T 1 $\frac{7}{8}$ $\frac{4}{4}$ *pp* ror $\frac{3}{4}$ *f* e da dis - tân - ci - a $\frac{4}{4}$ *pp*
 T 2 *pp* vés do ter - ror *f* e da dis - tân - ci - a *pp*
 T 3 *f* tân - ci - a *pp*
 B 1 $\frac{4}{4}$ *pp* ter - ror $\frac{3}{4}$ *f* e da dis - tân - ci - a $\frac{4}{4}$ *pp*
 B 2 $\frac{4}{4}$ *pp* do ter - ror *f* e da dis - tân - ci - a *pp*
 B 3 *f* a *pp*

H

ra a re - cons - tru - ção de um mun - do pu - ro

Pa ra a re - cons - tru - ção de um mun - do pu - ro

pu - ro

cons - tru - ção de um mun - do pu - ro
CONS - TRU

de um mun - do pu - ro

do pu - ro

do pu - ro

um mun - do pu - ro

re - cons - tru - ção de um mun - do pu - ro

ro

a re - cons - tru - ção de um mun - do pu - ro

tru - ção de um mun - do pu - ro

mun - do pu - ro

I

♩ = 60

*spoken**mp*

S 1

Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po

S 2

Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po Dei - xai -



136

S 1

Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos Dei - xai - me

S 2

me Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me

T 3

Dei - - - - -



138

S 1

Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos

S 2

Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos

T 1

xai - - - - - me

T 2

me

T 3

xai - - - - - me

140

S 1
Dei - xai - me Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos

S 2
Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos Dei - xai - me lim - po

A 2
pp
po

A 3
pp
lim - - - - po

T 1
8
lim - - - - po

T 2
8
lim - - - - po

T 3
8
lim - - - - po

B 1
f Dei *pp* lim *f*

B 2
f *pp*
3
xai

B 3
f
me

4/4 3/4

S 1
quar - tos Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos

S 2
Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos

S 3
Dei - xai - me lim - po Dei - xai - me Dei - xai - me lim - po o ar dos quar - tos

A 2
pp
dos quar - - - - -

A 3
pp
ar dos quar - - - - -

T 1
pp
o ar dos quar - - - - -

T 3
pp
quar - - - - -

B 1
pp
o dos

B 2
f *pp*
po ar dos

B 3
pp

4/4 3/4

f *pp* *f*

3 3

146 $\frac{3}{4}$

S 1 Dei-xai-me lim-po E li-so o bran-co das pa-re-des Dei-xai-me lim-po

S 2 Dei-xai-me lim-po Dei-xai-me lim-po E li-so o bran-co das pa-re-des

S 3 Dei-xai-me lim-po o ar dos quar-tos E li-so o bran-co das pa-re-des E li-so E li-so o bran-co

A 2 tos

A 3 tos

T 1 tos

T 2 *pp* tos

T 3 tos

B 1 $\frac{3}{4}$ *pp* *f* *pp* *f*

B 2 *f* *pp* *f* *pp*

B 3 *f* *pp* *f* *pp*

quar - - - - -

o - - - - -

quar - - - - -

dos

quar - - - - -

tos

dos

3 ar

3 dos

K

S 1: E li - so o bran-co das pa - re - des Dei - xai - me lim - po
 S 2: Dei - xai - me lim - po E li - so o bran-co das pa - re - des
 S 3: E li - so o bran-co das pa - re - des E li - so E li - so o bran-co
 T 1: *pp* o
 T 2: *pp* E li - - - so o
 T 3: *pp* li - - - so o
 B 1: *pp* tos *pp* so o
 B 2: *spoken mp* o bran-co das pa - re - des o bran-co das pa - re - des e li - so o bran-co das pa - re - des
 B 3: *spoken mp* e li - so o bran-co e li - so o e li - so o bran-co e li - so o bran-co das pa - re - des

4/4
 4/4
 4/4

4/4 *pp*

A 2

A 1

pp

A 3

pp

T 1

pp

T 2

T 3

B 1

B 2

B 3

mp

bran - - - - co das

bran - - - - co das

bran - - - - co das

bran - - - - co das

bran - - - - co das

bran - - - - co das

e li-so o bran-co das pa-re-des e li-so bran-co das pa-re-des e li-so e li-so o bran-co das pa-

mp bran-co das pa-re-des e li-so e li-so o bran-co das e li-so e li-so o bran-co das pa-re-des

L

S 1 *pp* *f* *pp* *f*
 des Dei me

S 2 *pp* *f*
 re - des xai

S 3 *pp*
 pa - re - des

A 1
 pa - re - des

A 2
 pa - re - des

A 3
 pa - re - des

T 1
 pa - re - des

T 3 *pp*
 Dei - - -

B 2 *spoken mp*
 re-des e li-so o bran-co e li - so o bran-co das pa-re-des das pa-re-des Dei - xai-me com as coi - sas

B 3 *spoken mp*
 e li-so o bran-co das pa-re-des e li - so o bran-co das pa-re-des Deixai-me so Deixai-me com Dei-xai-me

158

pp *f* *pp* *f*

S 1

coi - da -

pp *f*

S 2

com - fun - da -

f *pp* *f* *pp*

S 3

com - as - sas -

A 2

pp

com

pp

T 1

8 xai - - - me com

pp

T 2

8 me com

T 3

8 xai - - - me com

spoken mp

B 1

Dei - xai - me Dei - xai - me com as coisas Dei - xai -

Dei - xai - me com as coi - sas fun - da - das Dei - xai - me com as coisas fun - da - das Dei - xai - me Dei - xai - me com

B 2

Dei - xai - me com as coi - sas fun - da - das Dei - xai - me com as coisas fun - da - das Dei - xai - me Dei - xai - me com

B 3

Dei - xai - me com as coi - sas Dei - xai - me com as coi - sas Dei - xai - me Dei - xai - me com as coi - sas

161

pp

S 1 - - das

S 2 *pp*

S 3 *pp* sas

A 1 *pp* coi - - - - sas

A 2 as coi - - - - sas

A 3 *pp* as coi - - - - sas

T 1 as coi - - - - sas

T 2 as coi - - - - sas

T 3 as coi - - - - sas

B 1 me Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das Dei-xai-me Dei-xai-me com as coi-sas Dei-xai-me

B 2 as coi-sas Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das Dei-xai-me Dei-xai-me

B 3 fun-da-das Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o Dei-xai-me com as coi-sas coi-sas

164

spoken
mp

S 1
Dei-xai-me com as coi-sas Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das Dei-xai-me Dei-xai-me com

spoken
mp

S 2
Dei-xai-me com as Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das fun-da-das no si-lên-ci-o -

spoken
mp

S 3
Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das fun-da-das no si-lên-ci-o Dei-xai-me

A 1
pp
fun - - - - da - - - - das

A 2
pp
da - - - - das

A 3
pp
das

T 1
f **pp** **f** **pp**
fun - da si - lên

T 2
f **pp** **f** **pp**
da - das ci - o

T 3
f **pp**
no

B 1
Dei-xai-me Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das Dei-xai-me Dei-xai-me com as coi-sas

B 2
Dei-xai-me com as coi-sas Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das Dei-xai-me Dei-xai-me

B 3
fun-da-das Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o Dei-xai-me com as

167

4/4 **3/4**

S 1 as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o Dei-xai-me Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no Dei-xai-

S 2 - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no Dei-xai-me com

S 3 Dei-xai-me com as coi-sas Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no Dei-xai-me Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-

4/4 **3/4**

A 1 — no si -

A 2 — no si -

A 3 — no si -

4/4 **3/4**

T 1 *pp* no si -

T 3 *pp* si -

4/4 **3/4**

B 1 Dei-xai-me si -

B 2 me

B 3 coi-sas coi-sas

170

S 1 me no si - lên - ci - o

S 2 as coi - sas Dei - xai - me

S 3 das Dei - xai - me

A 1 lên - - - - - ci - o

A 2 lên - - - - - ci - o

A 3 lên - - - - - ci - o

T 1 lên - - - - - ci - o

T 2 *pp* lên - - - - - ci - o

T 3 lên - - - - - ci - o

B 1 lên - - - - - ci - o

B 2 *pp* lên - - - - - ci - o

B 3 *pp* ci - o

3/4 4/4 3/4

M

3/4 *spoken* **mp**

S 1
Dei-xai-me no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-

spoken **mp**

S 2
Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o -

spoken **mp**

S 3
Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o -

3/4 *spoken* **mp**

A 1
Dei-xai-me com as coi-sas Dei-xai-me Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me Dei-xai-

spoken **mp**

Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das



176

S 1
sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-

S 2
- Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o -

S 3
Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o

A 1
me Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-

A 2
Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-sas Dei-xai-me com as coi-sas fun-

spoken **mp**

A 3
Dei-xai-me com as coi-sas fun-da-das no si-lên-ci-o - Dei-xai-me com as coi-

179

S 1
lên - ci - o - Dei - xai - me com as coi - sas

S 2
Dei - xai - me com as coi - sas fun - da - das no si - lên - ci - o

A 1
lên - ci - o - Dei - xai - me com as coi - sas fun - da - das no si - lên - ci - o - no si -

A 2
da - das no si - lên - ci - o - Dei - xai - me com as coi - sas fun - da - das no si - lên - ci - o -

A 3
sas fun - da - das no si - lên - ci - o - Dei - xai - me com as coi - sas Dei - xai - me



181

A 1
lên - ci - o - Dei - xai - me no si - lên - ci - o - Dei - xai - me

A 2
Dei - xai - me com as coi - sas fun - da - das no si - lên - ci - o - no si - lên - ci - o -

A 3
no si - lên - ci - o - Dei - xai - me Dei - xai - me com as coi - sas Dei - xai - me



183

A 1
com as coi - sas fun - da - das no si - lên - ci - o - Dei - xai - me

A 2
Dei - xai - me com as coi - sas fun - da - das no si - lên - ci - o - Dei - xai - me Dei - xai - me